

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tarja Sahlstedt

SONG OF THE GOAT THEATRE

Puolalaisen Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat ja estetiikka

TEATTERIN JA DRAAMAN TUTKIMUKSEN PRO – GRADU TUTKIELMA

TOUKOKUU 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

SAHLSTEDT, TARJA: SONG OF THE GOAT THEATRE

Puolalaisen Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat ja estetiikka

Pro gradu – tutkielma, 80 sivua + liitteet

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2015

TIIVISTELMÄ

Pro gradu tutkielmani käsittelee puolalaista Song of the Goat teatteria ja sen näyttämöllistä estetiikkaa sekä harjoittelun tapoja. Tutkimusaineistoni pohjaa teatterin kesällä 2014 järjestämiin näyttelijäntyön maisterikursseihin. Tutkimuksen näkökulma on fenomenologisessa lähestymistavassa ja tutkimusmateriaalina toimivat omat työpajamuistiinpanoni.

Tässä tutkielmassa tarkastelen esiintyjän ruumista Grotowskilaisessa viitekehyksessä. Kiinnitän tutkimuksen teatteriantropologi Diana Taylorin ajatukseen tieteellisestä tutkimuksesta, joka keskittyy ruumiilliseen ilmaisuun, ja joka siten välittää yhteiskunnallista tietoa, identiteettiä ja muistia.

Tutkimuksessa esitellään Song of the Goat Theatren näyttelijäntyön tekniikkaa, jossa tärkeänä metodina toimii *näyttelijäntyön koordinaation tekniikka*. Tähän metodiin pureudutaan ruumiillisen käsitteistön kautta. Tutkimuksessa Song of the Goat Theatre kiinnitetään postdraamalliseen teatteritraditioon, jonka keskiössä on näyttelijän ruumis. Ruumista tarkastellaan Helenä Erkkilän ruumiinkuvan käsitteen kautta, Diana Taylorin repertuaarin käsitteen kautta sekä vertaamalla Song of the Goat Theatren näyttämöllistä ruumiskuvaa ohjaaja-dramaturgi Pauliina Hulkon, liikunnanfilosofi Timo Klemolan sekä puhetekniikan ja ääni-ilmaisun yliopiston lehtori Tiina Syrjän ajatuksiin näyttelijän ruumiillisuudesta. Tutkielman loppuksi tarkastellaan lyhyesti Song of the Goat Theatren esitystä *Songs of Lear*.

Tutkimuksessa todettiin, että Song of the Goat Theatren työskentelyssä nousee esille ruumis vaistojen, aistien, energiavirtauksien, viettien ja emootioiden kohtaamispaikkana. Työskentelyssä elementteinä esille nousivat spontaani synestesia ja esiintyjän energian vapauttaminen eri näyttämöllisten koordinaatioharjoitteiden myötä. Teatterin näyttämöteoksissa nousee esitysten musiikillistaminen näyttämöllisen estetiikan keskiöön. Estetiikassa voidaan puhua myös teatterin henkistymisestä, joka tuo keskiöön esiintyjän ruumiin ja luopuu lineaarisesta dramaturgiakäsityksestä sekä psykologisesta ja roolikeskeisestä lähestymistavasta teatteritaiteeseen.

Asiasanat: Song of the Goat Theatre, Jerzy Grotowski, via negativa, ruumiinkuva, näyttelijäntyön koordinaation tekniikka, repertuaari, synestesia, musiikillistaminen, postdraamallinen näyttelijäntyö

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Lähtökohdat	3
1.2 Song of the Goat Theatre	7
1.3 Tutkielman eteneminen	9
2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	12
2.1 Postdraamallinen ruumis	12
2.2 Jerzy Grotowski	14
2.2.1 Via negativa	18
2.3 Ruumiinkuva	20
2.3.1 Kulttuurisesti koodattu ruumis	23
2.4 Ruumiin muisti	24
3 SONG OF THE GOAT THEATRE TYÖPAJAT	30
3.1 Näyttelijäntyön koordinaation tekniikka	31
3.1.1 Kieli osana koordinaation tekniikkaa	36
3.1.2 Näyttelijäntyön tekniikan työpajan rakenne	38
3.2 Bambukepit ja ruumiin havaitsemat impulssit	41
3.2.1 Tunteet ja läsnäolo	48
3.3 Hevosvaljakko, lantio, parihypyt	52
3.4 Musikaalisuus ja ääni	54
3.5 Hengitys	57
3.6. Rytmiiikka	60
3.7. Meditaatio ja loppurentoutukset	61
4 ESITYS JA ANALYYSI	64
4.1 Songs of Lear	64
4.2 Kollektiivinen ruumis	67

4.3 Työskentelyn etiikka	71
4.4 Puuttuva toiseus	73
 5 YHTEENVETO	 77
 6 LÄHTEET	 81
 7 LIITTEET	 85

1 JOHDANTO

Teatteri syntyi kun ihminen astui toisen ihmisen eteen, tämän katseen alaiseksi. Ruumis nousi esille katseltavaksi, ihailtavaksi, kummasteltavaksi, jopa häväistäväksi. Tässä piili ja piilee edelleen myös vaaran ja mystisyyden elementti. Teatteritutkija Hans-Thies Lehmannin mukaan nimenomaan teatterissa ihmisruumiin todellisuus ja sen mukanaan kantama eroottisuus, väkivaltaisuus, haavoittuvuus ja ”pyhä” on erityistä. Astuessaan esille esiintyjä astuu myös toiseen tilaan. Tämä tila on mystinen ja vieras: ”*se on henkien tyyssija*”. Ruumis näyttämöllä sitoo itseensä aina myös kuoleman mahdollisuuden. Se joka uskaltautuu ihmisjoukosta näkyviin, kohottaa itsensä. Samalla hän asettautuu alttiiksi katseelle ja vaaralle. (Lehmann 2009, 333–334.)

Nykyään eläessämme postmodernin jälkikaikuja käsissämme on maailma, joka on pirstaloitunut. Elämme todellisuudessa jossa viestintä muuttuu jatkuvasti, kulttuurit kansainvälistyvät ja sekoittuvat. Länsimaaisessa kulttuurissa kaikki haluamamme on käden ulottuvilla. On varaa mistä valita. Tämä pätee niin uskontoihin kuin ruokavalioihimme. Tänään saatan haluta joogata, huomenna voisin kuntonyrkkeillä. Muokkaamme ja ruumistamme muokataan jatkuvasti. Ruumis on temppelemme, hyvässä ja pahassa.

Teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* Lehmann puhuu postdraamallisesta ruumiista ja sen suhteesta henkisyteen. Hän kysyy: ”*Puuttuuko meiltä itse asiassa paikka, jossa valitus voisi tulla kuuluviin kaikessa mahtavuudessaan ja ilmaista määrätyn optimismin vastaisesti lohduttomuutta, epäpyhää menetystä ja yksinäisyyttä?*” (Lehmann 2009, 365). Hän jatkaa ajatustaan ja toteaa postdraamallisen teatterin etsivän riittien, rukouksien, musiikin ja yleisösuhteensa kautta omia myyttillisiä juuriaan. Aikana, jolloin teknologia valtaa elämästämme yhä enemmän tilaa, on teatteri säilyttänyt oman paikkansa metafyyssisyyden tyyssijana.

Koska todellisuus näyttäytyy kuin jumalan hylkäämänä ja sitä hallitsee loputon puute sekä olemisesta että merkityksellisestäkin lumeesta, näiden tarve on itsestään selvää ja näyttämön salakirjoituksesta etsitään toisia maailmoja, atopioita ja utopioita, jotta tuloksena olisi autenttinen hengellisyyden kokemus. (Lehmann 2009, 366.)

Mitä tämä hengellisyyden kokemus saattaisi tarkoittaa käytännössä? Aihe on abstrakti ja pakenee määrittelyä. Hengellisen vastakohtana on pidetty maallista ja arjellista kokemusta. Postdraamallinen teatteri on kiinnittänyt katseensa pois psykologisesta analysoinnista kohti esiintyjän ruumista. Ehkä tarkastelemalla maallista ruumista, johon ohjaaja-dramaturgi Pauliina Hulkon mukaan on nykyhetkessä sidottuna niin elämä kuin kuolema (Hulkko 2010, 119), pääsemme tarkastelemaan myös hengellisyyden kokemusta.

Tässä tutkielmassani kiinnitän näkökulmani esiintyjän ruumiiseen 2010-luvun postdraamallisessa kontekstissa. Tutkimusmateriaalini pohjaa puolalaisen Song of the Goat Theatren järjestämiin näyttelijäntyön maisterikursseihin, joihin osallistuin kesällä 2014. Song of the Goat Theatren ohjaaja käyttää työskentelynsä pohjana tiibetiläisiä riittejä. Työpajojen harjoitteet taas ovat hyvin fyysisiä ja työskentelyssä esiintyjän ruumis nousee keskiöön. Teatterin näyttämöllisessä estetiikassa yhdistyy tausta-ajatuksina maallinen ruumis ja hengellinen kokemus. Tutkielman tarkoituksena on eritellä niitä harjoitteita ja tekniikoita, joita työpajoissa harjoitettiin. Tutkimuskysymyksinäni ovat: *Minkälaista estetiikkaa Song of the Goat Theatren työskentelytapa tuottaa näyttämölle ja esittävän taiteen kontekstiin? Mitkä ovat Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat? Minkälaisena ruumis näyttäytyy Song of the Goat Theatren työskentelyssä?*

Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene* Pauliina Hulkko toteaa:

Kysymys ruumiista – kuten myös sukupuoli ja seksuaalisuutta käsittelevät kysymykset, jotka siihen usein liitetään – ohitetaan tämänhetkisessä taidekeskustelussa helposti vanhanaikaisina. On kuitenkin olennaista ymmärtää, miten tämänpäiväinen ”ruumiskeskustelu” ja ruumiinkysymyksiä käsittelevät esitykset eroavat aiemmista, millaisia asioita ruumiissa ja ruumiilla nyt pohditaan, mitä ruumis edustaa, miten se esittää, mitä kaikkea ruumis voisi olla. (Hulkko 2010, 119.)

Tässä tutkielmassa esittelen Song of the Goat teatteriryhmän harjoittelun tapoja ja tekniikoita. Kiinnitän näkökulmani esiintyjän ruumiiseen. Tutkielman lopuksi analysoin myös Song of The Goat Theatren esitystä *Songs of Lear* ja pohdin, miten nämä harjoittelun tavat näkyvät itse esityksessä.

1.1 Lähtökohdat

Tutkielmani tarkastelee puolalaista Song of The Goat Theatrea, teatteriryhmän näyttämöestetiikkaa sekä harjoittelun tapoja. Tutkimusaineistoni ja materiaalini pohjaavat Song of the Goat Theatren vuosittain järjestämiin työpajoihin, jotka kokonaisuutena kantavat nimeä *Workshop Village*. Turun Teatterikerhon myöntämän apurahan turvin pystyin opiskelemaan teatteriensemblen työpajoissa kahden viikon ajanjakson kesällä 2014. Työpajat olivat sisällöltään näyttelijäntyön maisterikursseja ja ne olivat suunnattu kansainvälisesti esittävän taiteen ammattilaisille. Itse osallistuin kursseille *Acting Techniques Workshop, 4-day intensive masterclass* ja *Musicality of the Body, 4-day masterclass*.

Song of the Goat Theatresta kuulin ensimmäisen kerran opiskellessani Turun Taideakatemian esittävän taiteen koulutusohjelmassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Opettajamme näyttelijä Outi Condit kehotti minua hakemaan opiskelemaan ryhmän työpajoihin Puolaan. Paikan päällä Puolan Wrocławissa tutustuin muihin työpajoihin osallistujiin. Sain kuulla, että varsinkin Englannissa ryhmän teatterin tekemisen tapa on arvostettua. Syynä tähän on osaltaan Song of the Goat Theatren järjestämä näyttelijäntyön maisteriohjelma, joka on toiminut yhteistyössä Manchesterin

yliopiston kanssa vuodesta 2004. Song of the Goat Theatren ensemblen jäsenet ovat opettaneet myös Iso-Britanniassa Rose Bruford Collegessa ja nyttemmin Song of The Goat Theatre järjestää näyttelijäntyön maisteriohjelman London School of Performing Arts Practices:n kanssa. Ryhmän opettaessa kansainvälisesti myös heidän teatteriajattelunsa välittyy eteenpäin esittävän taiteen ammattilaisille. Nukketeatteritaiteilija Alma Rajala, joka on opiskellut vuoden Puolan esittävän taiteen koulussa Ludwik Solski Academy for the Dramatic Artstissa, totesi Song of The Goat Theatren olevan yksi Puolan kansainvälisesti menestyneimpiä teatteriryhmiä. Mieleenpainuvimman kuvauksen ryhmän toiminnasta sain kuulla eräältä englantilaiselta näyttelijältä. Tämän kollega oli sanonut hänelle: ”Attending *the Song of Goat Theatre workshop* feels like returning to the fountain of your creativity.” Mitä tämä luovuuden lähde käytännössä tarkoittaa? Mitä ovat ne harjoitteet ja tekemisen tavat, jotka johdattavat esiintyjän oman luovuuden lähteille? Voiko tämän jopa myyttillisen ja salaperäisen hehkutuksen purkaa käytännön harjoitteiksi?

Koska tutkielmani pohjaa omiin muistiinpanoihini osallistuessani näihin työpajoihin, tutkimuksen näkökulma on henkilökohtaisessa kokemuksessa. Tutkimukseni pohjaakin fenomenologiseen lähestymistapaan. Fenomenologisessa ajattelussa filosofi Maurice Merleau-Pontyn mukaan tärkeää on se, miten ihminen havaitsee ympäristöään ja miten se tapahtuu ruumiillisesti. (Merleau-Ponty 2012, 14.) Tämänkaltaista tutkimusta ei pyritä toteuttamaan tietotaidollisten menetelmien kautta, vaan tärkeään osaan nousee ”*ihmetys*” ympäröivää maailmaa kohtaan. Ihmetyksen myötä pyrimme tarttumaan olemiseen, joka on purettu ennalta opitusta tiedosta, niin sanottuun ”*paljaaseen olemiseen*.” (Merleau-Ponty 2012, 14.) Tärkeäksi Merleau-Ponty fenomenologisessa ajattelussa tuleekin havainto, johon kuuluu osana ihmisen ruumiillisuus. Me ymmärrämme maailmaamme näiden havaintojen myötä. Koska emme voi kuitenkaan koskaan saada täydellistä ymmärrystä ympäröivästä maailmastamme, havaintomme ovat puutteellisia, keskeneräisiä ja subjektiivisia. (Merleau-Ponty 2012, 13–15.) Jotta kuitenkin saisimme otteen tästä havainnosta, meidän täytyy turvautua metodiin, jota Merleau-Ponty nimittää reduktioksi:

Reduktio johtaa tutkimaan ilmiön ilmenevyyttä, joka ei ole tietoisuuden piirre vaan ruumiillisessa olemassaolossa toteutuva maailman näyttäytymisen voima. Merleay-Pontyn ajattelua johdattaa yritys tavoittaa merkityksen syntymätila: hetki jolloin aistittava, materiaallinen tilanne muuntuu merkitykseksi, joka ei kuitenkaan ole erotettavissa aistittavasta pohjastaan. Tämän vuoksi havainnon fenomenologia on ruumiillisen merkityksen filosofiaa, ei pelkkä eksistentiaalinen tai elämänfilosofinen kanta. (Merleay-Ponty 2012, 15.)

Toisin sanoen *“havaitseva mieli on ruumiillinen mieli”* (Merleay-Ponty 2012, 60). Merleay-Pontyn ajattelussa vastustetaan sellaisia oppisuuntia, jossa ruumiin ulkopuolelta tulevat asiat nähtäisiin havaintoina. Toiminta, joka on tiedostettua, ei koskaan voi olla ruumiista erillään. Mieli on kiinnittynyt ruumiiseensa ja niiden yhteiseen maailmaan. (Merleay-Ponty 2012, 60.) Tähän fenomenologiseen näkökulmaan kiinnitän tutkimukseni. Tutkimukseni kohteena on näyttämöllinen, ruumiillinen kokemus ja sen tuottama materiaali esittävän taiteen kontekstissa.

Herbert Spielberg taas määrittää fenomenologisen reduktion tarkoittavan paluuta ilmiön alkuperään. Tämän ilmiön alkuperän kadotamme silloin kun teemme arjessamme rutinoituneita ja nopeita oletuksia (Spielberg 1984, 119). Samaan näkökulmaan tarttuu myös Jaana Parviainen tutkimuksessaan *Meduusan liike – mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Esitellessään tutkimuksessaan fenomenologista lähestymistapaa hän määrittää käsitteen reduktio Spielbergin ajatuksia mukaillen. Reduktion tarkoituksena on ilmiön selvittäminen siten kuin se on *“transsendentaaliselle egolle (intuitiivisesti) ilmennyt”*. (Parviainen 2006, 50.)

Tämä ylhäällä oleva lainaus muodostuu tutkimuksessani tärkeäksi, koska luvussa kolme pyrin omakohtaisen fenomenologisen kokemuksen kautta esittelemään ja määrittelemään Song of The Goat Theatren harjoitteita. Tämä tarkoittaa käytännössä paikoitellen hyvin henkilökohtaisen materiaalin purkamista ja aukikirjoittamista tieteellisen tutkimuksen kontekstiin. Toisin sanoen pyrin tuomaan ilmiön näkyväksi lukijalle tarkan ja seikkaperäisen kuvailun kautta. Tässä piilee myös fenomenologisen lähestymistavan kompastuskivi. Ongelmalliseksi fenomenologisessa tutkimuksessa liikunnanfilosofi Timo Klemolan mukaan muodostuu se, että tutkijalla itsellään on

kokemus tutkittavasta asiasta. Kuvaillessaan ilmiötä kuvailun muoto on usein kaunokirjallista ja metaforista. Tällöin myös tutkijan omat kirjalliset taidot nousevat esille. Vaarana on, että tutkija tämän kuvailun kautta lisää tutkimukseen jotakin epäolennaista oman kokemuksen kautta tarkasteltuna. Siksi fenomenologi pyrkii tarkastelemaan ilmiötä ja määrittämään sitä eri näkökulmista niin paljon ja tarkasti että toinen ihminen, tässä tapauksessa lukija, pystyy löytämään asiasta samaistumispinnan. (Klemola 2004, 12.)

Klemolan mukaan fenomenologisessa tutkimuksessa filosofisen tarkastelun kohteena on ihmisen kokemus ja ymmärrys omasta olemassaolostaan. Teoksessaan *Taidon filosofia: filosofin taito* Klemola pyrkii määrittämään fenomenologista lähestymistapaa taidon filosofian kautta. Hänen mukaansa tutkija itse asettautuu ympäröivälle kokemusmaailmalle alttiiksi ja pyrkii tutkimuksellaan saamaan ymmärrystä ympäristöstään. Tämä lähtökohta ei sulje pois tietoa siitä, että todellisuutta jää aina kuvaamatta tutkimuksen ulkopuolelle ja tutkimus kiinnittyy olemisen hetkeen nykyisyydessä. (Klemola 2004, 11.) Samoin omat kokemukseni Song of The Goat Theatren työpajoista ovat sidottuna kesään 2014, jolloin osallistuin työpajoihin. Mielikuvat, kokemukset ja havainnot jatkavat kehittymistään ja muuttuvat ajan kuluessa.

Klemolan mukaan fenomenologisessa metodissa katseen suunta muuttuu sisäänpäin, kohti havainnon prosesseja. Katsontakanta on siis tietoisuuden rakenteiden tarkastelussa. Tässä kohdin Klemola löytää yhtymäkohdan buddhalaiseen filosofiaan. Hänen mukaansa kummassakin ”*pyritään luomaan valoa tietoisuuden rakenteisiin.*” (Klemola 2004, 45.) Koska tämä ei tapahdu hetkessä, fenomenologiseen prosessiin kuuluu aina olennaisena osana harjoitus. Tällä tietoisella fenomenologian harjoittamisella voidaan päästä käsiksi ruumiilliseen tietoisuuteen, joka on intuitiivista ja irti käsitteellistämisestä. (Klemola 2004, 44–46.) Harjoittelemineen ja toisto ovat esiintyjän arjessa läsnä jokapäiväisesti. Voidaan myös todeta, että esiintyjä opettelee ja oppii harjoittelemaan itsellään ja ruumiillaan. Fenomenologisen analyysin kautta voimme myös tutkia sitä, miten ruumiimme on vuorovaikutuksessa muun maailman

kanssa. Ruumiimme koskettaessa jotakin objektia, objekti vastaa, kuten esimerkiksi puun pinta karheudellaan. Fenomenologiseen lähestymistapaan kuuluvat siis myös aistit yhtenä havaintomaailman osana ja mahdollisuutena saada tietoa ympäröivästä maailmasta. (Klemola 2004, 52–53.) Teatteriohjaaja Vihtori Rämä toteaa näyttämön ammentavan voimansa välittömästi aistein havaittavasta todellisuudesta, samoin se on esiintyjän tärkeä toimintaympäristö (Rämä 2011, 142).

Tutkimuksessa toistuu usein ajatus intuitiivisen työskentelyn tärkeydestä Song of the Goat Theatren harjoitusten yhteydessä. Määritän intuition käsitteen Jaana Parviaista ja tämän esittelemää husserlilaista näkökulmaa seuraten. Intuitiossa on kyse havainnosta, joka tapahtuu äkillisesti. Leimaavaksi intuition tekee se, että havainnossa on mukana paljon sellaista jota tietoinen mielemme ei ymmärrä, jonka sivuutamme tai kiellämme kokonaan. Intuitio on havaintoa, joka tapahtuu meissä, mutta jossa ei ole mukana mitään *“yliluonnollista tai salaperäistä”*. (Parviainen 2006, 45.) Toisin sanoen intuitiossa on kyse havainnosta joka on välitön ja joka tapahtuu ennen kuin mielemme ehtii järjeistämään tai käsitteellistämään sitä.

1.2 Song of the Goat Theatre

Song of the Goat Theatre on Grzegorz Bralin ja Anna Zubrzyckin vuonna 1996 perustama puolalainen teatteriensemble. Ryhmä toimii Lounais-Puolassa Wrocławin kaupungissa. Song of the Goat Theatre työstää omia teatteriproduktioita sekä järjestää kansainvälistä teatterialan koulutusta esittävän taiteen ammattilaisille. Näiden työpajojen tarkoituksena on kutsua teatterialan ammattilaisia tutustumaan ryhmän työskentelytapoihin. Työpajojen ja teatteritoiminnan lisäksi vuodesta 2004 Song of the Goat Theatre on yhteistyössä Manchesterin yliopiston kanssa toteuttanut näyttelijäntyön maisteriohjelman. Nyt ohjelma järjestetään London School of Performing Arts Practices kanssa yhteistyössä nimikkeellä: *a Year Acting Course with Song of the Goat Theatre*. (Song of the Goat Theatre 2015)

Song of the Goat Theatren teatterityöskentelyn tarkoituksena on tutkia sitä, mikä tekee teatteritaiteesta erityislaatuisen verrattaessa muihin taiteenaloihin. Työskentely pohjaa tekniikoihin, joilla pyritään löytämään tapoja vapauttaa teatterin potentiaalinen energia näyttämölle. Ryhmän mukaan teatteriesityksen tarkoituksena on vahvistaa katsojan kokemusta omasta inhimillisyydestään ja herkkyydestään. Song of the Goat Theatre itse määrittelee teatteriajattelun ytimekseen: “*search for connection, meeting and openness as the seeds of authentic experience*”. (Song of the Goat Theatre 2015) Teatteriestetiikassaan ryhmä pyrkii yhdistämään liikkeen, äänen, laulun ja tekstin kokonaisuudeksi, jossa musiikilla on tärkeä rooli. Esitykset pyrkivät myös kurottamaan kohti katsojan aistinvaraisia kokemuksia. (Song of the Goat Theatre 2015) Musiikin erityislaatuinen asema ensemblen näyttämöteoksissa on ryhmän estetiikkaa leimaava piirre.

Perustamisensa jälkeen Song of the Goat Theatre on toteuttanut yhteensä seitsemän teatteriproduktiota. Teatterin kolme ensimmäistä produktiota; *Dityramb* (1997), *Chronicles – A Lamentation* (2001) ja *Lacrimosa* (2005) muodostivat tutkimuksellisen trilogian, jossa ensemble keskittyi tarkastelemaan historiallisia myyttejä. Tässä trilogiassa teos *Dityramb* perustui Euripideen tragediaan *Bakkhantit* ja tarkasteli tanssin ja tekstin välistä suhdetta. *Lamentation* kuvasi itkuvirsitraditiota ja tutki laulun ja näyttämötekstin välistä suhdetta. Esitys pohjasi antiikin kreikan traditioihin. *Lacrimosa* oli teatteriensemblen päätös tutkimukselle siitä, miten esittää tai esitellä yleisölle myytti. Esityksen tarina perustui keskiajalla Ranskassa tapahtuneeseen ruttoepidemiaan Arrasin kylässä, sekä sitä seuranneeseen noitajahtiin. (Song of the Goat Theatre 2015)

Myös myöhemmissä Song of the Goat Theatren produktioissa on luettavissa trilogiallinen kuljetus. *Macbeth* (2008), *Songs of Lear* (2012) ja *Portraits of the Cherry Orchard* (2014) perustuivat kaikki klassikoteksteihin. Tässä tutkielman neljännessä osiossa keskityn tarkastelemaan Song of the Goat Theatren estetiikkaa teoksessa *Songs of Lear*. *Songs of Lear* on ensemblen eniten esityskertoja saanut teos.

Esitys on saanut kutsun monille eri teatterifestivaaleille ja se on kiertänyt kansainvälisesti monta vuotta vaihtuvien kokoonpanoin.

Ensemblen viimeisin teos *Return to The Voice* (2014) oli teatterilta tilattu työ Edinburghin teatterifestivaaleille. Tässä näyttämöteoksessa ensemble teki paluun juurilleen. Produktio perustui traditionaalsiin Skottilaisiin kansansävelmiin ja Song of The Goat Theatren tulkintaan tästä traditiosta. Teatterin tutkimuksellisten lähtökohtien vuoksi produktioiden harjoituskaudet ovat pitkiä, kutakin produktiota harjoitellaan kahdesta neljään vuotta. Ryhmän taiteellinen johtaja Grzegorz Bral sanoo esityksien usein ensi-illassa olevan vielä kesken ja esityksien kehittyvän esityskauden myötä.

Song of the Goat Theatren työskentelyssä painottuu teatteriantropologinen näkökulma. Työstäessään uutta teosta, kuten *Return to the Voice*, ryhmä usein perehtyy eri kulttuurien rituaaleihin ja tapaa alkuperäiskulttuurien edustajia (Bral School 2015). Ryhmä ottaa myös vaikutteita esimerkiksi näiden kulttuurien musiikeista ja rytmiikasta. Näyttelijäntekniikan työpajassa harjoittelimme esimerkiksi nepalilaista rytmiharjoitetta, jossa jalkoja isketään maahan tiettyyn rytmiin. Bral halusi ”jakaa” tämän rytmiikan meille. Kulttuurienvälisyys on tärkeä osa ryhmän työskentelyä. Samalla pyrkimys on löytää jotakin ihmisiin syvään juurtunutta, yhteistä alkuperää olevaa. Tästä onkin käsittäkseni lähtöisin Bralin käsite: ”*Sourcefulness - the authenticity of human experience as the starting point for role and performance creation* (Bral School 2015).”

1.3 Tutkielman eteneminen

Tutkielman aluksi tarkastelen Song of the Goat Theatren syntyvaiheita ja historiaa. Esittelen myös lyhyesti teatterin toteuttamat produktiot sekä ryhmän opetukselliset ja

kasvatukselliset taustat. Seuraavaksi esittelen teoreettisen taustani. Nostan esille teatteriteoreetikoista Jerzy Grotowskin ja hänen käsitteensä *via negativa*. Ryhmän Grotowskilaiset vaikutteet ovat nähtävissä Song of the Goat Theatren työskentelyssä ja harjoittelutavoissa. Teatterin perustaja ja produktioiden ohjaaja Grzegorz Bralin kuitenkin irrottautuu tästä perinteestä. Omien sanojensa mukaan hänen taiteellisen ajattelunsa tausta pohjaa tiibetiläisiin riitteihin. Tämän vuoksi laajennan teoreettista pohjaani myös teatteritaiteen ulkopuolelle ja hyödynnän liikuntafilosofi Klemolan ajatuksia tiibetiläisistä riiteistä ja liikunnan filosofiasta.

Tarkennan teoreettista näkökulmaani esittävän taiteen kontekstissa ruumiinkuvaan. Esittelen Helena Erkkilän ajatuksia ruumiinkuvasta performanssissa ja kuvataiteessa. Nostan esille myös Erkkilän ajatuksen piilotetusta ruumiinkuvasta. Tätä tutkielman ruumiillista näkökulmaa laajennan seuraavissa kappaleissa kohti käsitteitä kulttuurisesti koodattu ruumis ja ruumiin muisti. Tässä kohdin teoriani pohjaa teatteritutkija Hans-Thies Lehmannin ja teatteriantropologi Diana Taylorin ajatuksiin.

Tutkielman kolmannessa luvussa käsittelen Song of the Goat Theatren vuosittain järjestämiä teatterityöpajoja Puolan Wrocławin kaupungissa. Osallistuin itse näihin työpajoihin kesällä 2014 ja lähdemateriaalini pohjaa omiin työpajamuistiinpanoihini. Esittelen eri harjoitteita ja tekniikoita, joita ryhmä käyttää työskentelyssään. Rinnastamalla näitä harjoitteita Grotowskin ajatteluun *via negativasta* sekä ruumiinkuvan käsitteeseen pyrin tuottamamaan materiaalia ja vastauksia seuraaviin tutkimuskysymyksiin: *Minkälaista estetiikka Song of the Goat Theatren työskentelytapa tuottaa näyttämölle ja esittävän taiteen kontekstiin? Mitkä ovat Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat? Minkälaisena ruumis näyttäytyy Song of the Goat Theatren työskentelyssä?*

Tutkielman neljännessä luvussa tarkastelen Song of the Goat Theatren teatteriproduktiota *Songs of Lear*. Esitys on valikoitunut tutkimukseen siksi, että *Songs of Lear* pohjaa klassikkotekstiin William Shakespearen *Kuningas Lear*. Tätä

teosta tarkastelemalla pystyn analysoimaan Song of The Goat Theatren harjoitteita ja estetiikka varsinaisessa näyttämöteoksessa. Esitystä tarkastelemalla pääsen myös tutkimaan klassikkotekstin suhdetta esittävään ruumiiseen. Työpajoissa tutkittiin esiintyjän autenttista olemista ja näyttämötekstin välistä suhdetta. Lopuksi, tutkielman viidennessä luvussa, teen johtopäätöksiä kokemastani sekä näkemästäni.

2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

2.1 Postdraamallinen ruumis

Ennen kuin puhun postdraamallisesta ruumiista, on tarpeen käsitteellistää myös se ajallinen konteksti ja teatterillinen muoto, johon Song of the Goat Theatre teatteritraditiossa paikantuu. Määritän Song of the Goat Theatren työskentelyn nykyteatterin kontekstiin. Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000 -luvun alun uusi skene* Katariina Numminen toteaa nykyteatterin käsitteenä tulleen käyttöön Suomessa 2000-luvun alussa. (Numminen 2010, 7.) Vaikka termi *nykyteatteri* viittaa tässä hetkessä elävään teatteriin, kaikki tässä ajassa tehtävä teatteri ei mahdu kattokäsitteen alle. (Numminen 2010, 9.) Avukseen Numminen nostaakin Juha-Pekka Hotisen jaottelun nykyteatterista. Hotinen määrittää käsitteeseen viisi erilaista katsontakantaa. (Numminen 2010, 10.) Jaottelun viides lähestymistapa: *Nykyteatteri teatterin rajankäyntinä: teatterin rajanylitykset muihin esityslajeihin* (Numminen 2010, 10) tulee käyttökelpoiseksi tarkasteltaessa Song of The Goat Theatren työskentelytapoja. Tässä näkökulmassa nykyteatteri nähdään rajankäyntinä. Käytännössä tämä tarkoittaisi esimerkiksi eri genrelajeja ylittäviä esityksiä tai keinoja ja metodeja, jotka siirtyvät esityksistä eri elämänalueille käytänteiksi. Liike on kahdensuuntaista. Nykyteatterin ja esityksien kontekstiin voi siirtyä vaikutteita ympäröivästä maailmasta. (Numminen 2010, 10-12.)

Tämä yllä esitelty ajattelu sopii hyvin myös Song of the Goat Theatren työskentelytapoihin, joissa esimerkiksi tiibetiläiset riitit nousevat tärkeiksi harjoittelumuodoiksi. Tämä teatterin henkistyminen välittyy myös sen harjoittajien kautta ihmisten arkeen ja toimintamalleihin. Näyttelijäntyöntekniikka -työpajan loppukeskustelussa puolalainen näyttelijäopiskelija Maria Magdalena Urbaniak totesi ensimmäisen työpajapäivän jälkeen kokeneensa jotakin itselleen merkittävää. Ihmiset olivat tulleet keskustelemaan avoimesti hänen kanssaan kadulla ja tuntematon lapsi

oli kiivennyt hänen syliinsä junamatkalla. Tämä lapsi oli istunut siinä pitkään tuijotellen häntä. Bral totesi tähän, että jotakin näyttelijässä oli tapahtunut, jokin muutos. Bral tarkoitti tällä että työpajan harjoitteet olivat avanneet Urbaniakissa uudenlaista läsnäoloa.

Määrittäessään nykyteatterin rajoja Numminen puhuu myös tanssitaiteen ja teatterin suhteesta. Hän määrittää näiden perinteisesti eri taiteenlajien käyvän rajanvetoa keskenään ja alkavan saada samanlaisia piirteitä nykyteatterin kontekstissa. Nykyteatterissa sellaiset elementit jotka ovat tuttuja tanssin kentällä, kuten ruumis ja liike, ovat nousseet entistä selkeämmin näkyville. (Numminen 2010, 14.) Song of the Goat Theatren työskentelyssä ruumis oli teatterillisen toiminnan lähtökohta. Harjoitteet olivat usein myös hyvin liikkeellisiä ja Bral painotti esiintyjän lattiatyöskentelyä. Hän usein peräänkuulutti liikkuvia jalkoja. Monesti esiintyjät myös harjoitteissa ikään kuin tanssivat näyttämöllä.

Lehmann taas määrittää postdraamallisen teatterin ruumiskäsityksen historiallisia konventioita ja esitysesimerkkejä käyttäen. Hänen mukaansa alkujaan ihminen pyrki hallitsemaan luontoaan, eli ruumistaan., Tästä johtuen mieli erotettiin ruumiista. Ruumis jäi taka-alalle, taustaoletukseksi, ja teatterin fokus keskittyi draamallisiin, henkisiin konflikteihin. (Lehmann 2009, 335.) Työpajoissa analyyttiselle, roolikeskeiselle näyttelijäntyölle ei ollut tilaa. Työskentelyssä pyrittiin tutkimaan ruumiin tarjoamia mahdollisuuksia, mutta mieltä ei erotettu ruumiista. Pikemminkin lähtökohtana oli, että esiintyjän ruumis ja mieli ovat yhtä. Ruumis syötti näyttelijän mielelle impulsseja. Lehmannin mukaan edelleen avantgarde määritteli ruumiin historian kuvaksi ja postdraamallinen teatteri ”*muotoa määritteleväksi todellisuudeksi*”. (Lehmann 2009, 335.) Song of The Goat Theatren esityksissä ruumiin hyvin fyysinen läsnäolo on ryhmän estetiikkaa leimaava piirre. Esimerkiksi teoksessa *Songs of Lear* kohtaus Kuningas Learin ja tämän tyttären välille muodostui Learin antaessa fyysisiä impulsseja tyttären ruumiiseen. Tarkastelen tätä kohtausta myöhemmin, tutkielman neljännessä luvussa.

Lehmann puhuu myös draaman jälkeisestä ”*mahdollisuuden ruumiista*” joka pystyy hakeutumaan merkityksistä vapaalle kokemisen alueelle. Hän tarkentaa draamallisen tilanteen tapahtuvan ”*ruumiiden välissä*” postdraamallinen tilanne tapahtuu itse ruumiissa. Tästä johtuen näyttelijän tarkoituksena on paljastaa itsensä. Valère Novarinaa mukaillen Lehmann toteaa, että eurooppalainen teatteri sai draaman jälkeisessä teatterissa haasteen muodostaa ruumiskuva uudelleen niin, että ruumis ei ole näyttelijän työkalu, jota hän hyödyntää tulkinnallaan. Ruumis on itseys ja sen laeista on saatava ymmärrys. (Lehmann 2009, 338.) Lehmannin mainitsema näyttelijän pyrkimys paljastaa itsensä todentuu myös Song of The Goat Theatre’n työskentelytavoissa. Harjoitukset pohjautuivat paikoin hyvin henkilökohtaisiin muistoihin. Paljastamalla ruumiistaan henkilökohtaista ääntä, tunteita, vaistoja ja viettejä, esiintyjä paljastaa myös väistämättä jotakin minuudestaan. Tämä ei kuitenkaan käytännössä tarkoittanut sitä, että näyttelijä vuodattaa lapsuuden kipeimmät muistonsa näyttämölle. Kuten nukketaitelija Alma Rajala Puolassa työpajaviikolla totesi: ”*tässä harjoittelussa kaikki tunnettyöskentely lähtee aina ruumiin kautta*”. Vaikka työskentelyä täydennettiin esiintyjän mielikuvilla ja muistoilla omasta henkilökohtaisesta elämästä, ruumiillisen paljastumisen fokus oli aina draamallisessa, ennalta opetellussa tekstissä tai laulussa. Ruumiista vapautunut energia suuntautui tähän tekstiin tai lauluun.

2.2 Jerzy Grotowski

Lehmann määrittää Jerzy Grotowskin 1900 -luvun postdraamalliseksi teatterintekijäksi (Lehmann 2009, 53). Puolalainen Grotowski (1933–1999) oli teatteriohjaaja, teatteritutkija ja teatterin uudistaja. Teatterintekijänä hänen vaikutuksensa on ollut suuri tarkasteltaessa 1900-luvun teatterikenttää ja hänet voidaan määrittää yhdeksi vuosisadan tärkeimmäksi teatterinuudistajaksi Konstantin Stanislavskin jälkeen. Grotowskista tuli vuonna 1959 Theatre of 13 rowsin johtaja, jonka hän muutti teatterilaboratoriokseen. (Degler 2006, 15–16.)

Zbigniew Osiński jakaa Grotowskin luomistyön neljään eri vaiheeseen. Ensimmäinen oli vuonna 1957/59 alkanut *esittävän teatterin* vaihe. Tämä vaihe päättyi vuonna 1969 ja jatkui *osallistavan teatterin* vaiheena aina vuoteen 1978. Tästä eteenpäin vuoteen 1982 saakka Grotowskin tutkimuksen kohteena oli *alkulähteiden teatteri*. Luomistyönsä loppuvaiheen Grotowski pyhitti nimeämälleen *rituaalitaiteen tutkimiselle*. Alkulähteiden ja rituaalitaiteen välissä oli Grotowskilla lyhyt kausi, josta hän käytti nimeä *objektiivinen draama*. (Osinski 2006, 223.)

Teatterin uudistamistyössään, esittävän teatterin vaiheen aikana, Grotowski pyrki niin sanottuun *köyhään teatteriin*. Tässä ajattelussa käytännön harjoitteilla etsittiin sitä, mikä oli teatterille ominaislaatuista verrattaessa muihin taiteenlajeihin tai miten teatteritaiteelle ajallisesti ominaiset ulkoiset puitteet olivat riisuttavissa teatterille epäolennaisina elementteinä. Purkaessa ulkoisia elementtejä Grotowskin pyrkimys oli matkata kohti totuutta. Tätä totuuden etsintää Grotowski toteutti esityksissään. (Degler 2006, 16.) Ulkoisina puitteina voitiin nähdä esimerkiksi suuret lavastukselliset rakennelmat. Ulkoisista elementeistä siirryttiin kohti ”*impulsseja ja inhimillisiä reaktioita*”. Grotowskin teatterissa kaikki paikantui esityksen ytimeen, jonka Grotowski koki olevan näyttelijä. Tämän vuoksi Grotowski pyrki työssään löytämään uusia näyttelijäntyön metodeja. Grotowskin kehittämässä metodissa, *via negativassa*, pyrittiin ruumiin ja mielen yhteyteen, jonka hän määritteli ”*täydelliseksi teoksi*”. Pyrkimyksenä oli esiintyjän oman persoonallisuuden luontevin ilmaisu. Tämä erosi perinteisestä näyttelijäntyön tekniikasta siten, että tavoitteena ei ollut luoda kuvitteellista roolia tai siirtää ihmisten psykologisia ja todentuntuisia reaktioita näyttämölle. Tähän taasen Grotowskin aikalainen ja edeltäjä Konstantin Stanislavski teatterityössään pyrki (Degler 2006, 17–18.) Grotowskin toimintaa määrittivät pitkälti filosofis-antropologiset kysymykset (Degler 2006, 19).

Lehmann sijoittaa Grotowskin ajallisesti surrealismiin jatkumoon. Katsojan seurattessa teatteriesitystä tämä tunnistaa toisiinsa näennäisesti kuulumattomat elementit kokonaisuudeksi. Tässä tyyliuunnassa tärkeiksi elementeiksi nousevat assosiativisuus ja montaaisuus. (Lehmann 2009, 123.) Surrealismissa katsojan

on myös mahdollista luoda poeettisia kuvia, jotka kumpuavat tämän alitajunnasta. Käytännössä tämä tarkoittaa katsojan henkisten ja rationaalisten käsityksien murtamista, jota kautta pyritään pääsemään käsiksi tiedostamattomiin kuviin. (Lehmann 2009, 125.) Ongelmaksi tässä muodostuu se, että kommunikointi tapahtuu yksilön sisäisen maailman kautta. Jokaisella yksilöllä on omanlaisensa, henkilökohtainen alitajuntansa. Tästä johdettuna kommunikointi ja välisyys tapahtuvat nimenomaan vain yksilön saamien impulssien kautta. Alitajunta nähtiin impulssien välittömänä ympäristönä. (Lehmann 2009, 126.) Tästä samasta ilmiöstä puhuu myös Grotowski itse pohtiessaan esityksiään. Grotowskin mukaan vasta hänen produktionensa luovat tietoisuuden, joka ei ole ennalta omaksuttua (Grotowski 2006, 30).

Tätä yllä mainittua alitajunnan alttiutta ja näyttelijän ja yleisön välistä suhdetta Song of the Goat Theatren työpajoissa pyrittiin tutkimaan. Song of The Goat Theatre pyrki harjoitteissaan näyttelijän energian vapauttamiseen. Eri tekniikoin ja ruumiillisten impulssien herättämien mielikuvien kautta pyrittiin myös pääsemään kiinni ihmisen alitajuntaan, tiedostamattomaan. Teatteriryhmän ohjaajan Bralin mukaan näyttelijän tärkein tehtävä on toimia näiden impulssien varassa. Työskentelyssä fokus kohdistettiin usein näyttelijän ruumiiseen. Harjoitteiden myötä pyrittiin purkamaan näyttelijäntyön analyttistä ja roolikeskeistä lähestymistapaa ja vapauttamaan näyttelijän ruumiissa sijaitsevat aistit, vaistot ja vietit näyttämölliseksi toiminnaksi. Toisin sanoen ruumis tuottaa näyttämöllistä materiaalia ja esiintyjän mielikuvia.

Väitöskirjassaan *Amorialasta Riitaan, ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi* Pauliina Hulkko nostaa esille Jerzy Grotowskin ajatuksia esiintyjästä. Hulkon määrittäessä omaan tutkimukseensa nykyesiintyjää hänelle tulee käyttökelpoiseksi Grotowskin ajattelu suhteessa näyttelijäntyöhön. Hän tarkastelee Grotowskin kirjoittamaa manifestia *Performer / le Performer*. Hulkko nostaa esille Grotowskin ajatukset näyttelijästä tietoisena toimijana, ei esiintyjänä joka esittää jotakin muuta kuin on. Hulkko ymmärtääkin Grotowskin etsivän esiintyjästään eräänlaista universaalia toimijaa ja suorittajaa. Samalla esiintyjä astuu ulos teatterin kontekstista

ja lähestyy työskentelyssään pikemminkin tanssijaa, pappia tai soturia. (Hulkko 2013, 106.)

Tarkastellessaan omia esityksiään Hulkolle näyttelijän transformaatio ei ole päätutkimuksen kohde. Hän kuitenkin nostaa esille Grotowskin tarjoaman ajattelun harjoittelun tärkeydestä ja sen pyrkimyksestä aiheuttaa nimenomaan jonkinlainen muutos esiintyjässä. Ilman tätä muutosta, teatteri pelkkänä teatteritaiteena ja ammattina on Hulkolle tarpeetonta. (Hulkko 2013, 107.) Hulkon mukaan:

Ulkoeurooppalaisine vaikutteineen ja jatkuvan harjoittelun vaatimuksineen Grotowski on läsnä myös monien muiden nykytekijöiden ja -teoreetikkojen tavassa suhtautua harjoitteluun ja esiintyjään, minkä vuoksi häneen esiintyjää koskevalle essentialismilleen olisi välttämätöntä kehittää nykyteatterin moninaisuuteen paremmin soveltuvia ajattelu- ja työskentelyvaihtoehtoja (Hulkko 2013, 107).

Lehmann taas nostaa esille ajatuksen postdraamallisessa teatterissa ja sen ruumiskuvassa harjoittelun tuottamasta ruumiin henkistymisestä. Tämä mahdollistuu näyttelijän keskittyessä ruumiillisesti ja henkisesti. (Lehmann 2009, 364.) Käytännössä tämä tarkoittaa ruumiin ja sen rajoitusten ylittämistä. Ruumiinhallinta taas edellyttää harjoittelua. Tämän harjoittelun piiriin on viime aikoina tullut metafyyminen uskonnollisuus. Toisin sanoen, harjoittelun ja tarkan ruumiinhallinnan kautta voidaan päästä korkeammalle henkiseen tasolle. Tässä harjoittelu vertautuu ikivanhoihin hartausharjoitteisiin. (Lehmann 2009, 364.) Lehmann nostaakin esille Grotowskin harjoittelun tavat, joissa hän työsti valittujen oppilaittensa kanssa ””hengellisen” ruumiinhallinnan kautta ajatusta teatterista, joka muistutti enemmän näennäisuskonnollista hartausharjoitusta (Lehmann 2009, 364-365).” Grotowskin kuoltua tämä hänen pyhyyden tavoittelunsa jäi elämään teatterinharjoittajien parissa ja saavutti suurta arvostusta. Samalla siihen liittyi Grotowskin poismentyä salaperäistä ja mystistä ilmapiiriä. (Lehmann 2009, 365.) Kuten Hulkko edellisessä kappaleessa toteaa, myös Lehmann linkittää tämän ajatukseen siitä, että mikäli teatteria taidemuotona ei harjoiteta niin, että tavoitellaan koko ajan jotakin mahdotonta, teatteri muuttuu arvottomaksi. (Lehmann 2009, 365.)

Tässä tutkimuksessani pohtimalla Song of the Goat Theatren harjoittelun tapoja suhteessa Grotowskilaiseen perinteeseen pyrin hahmottelemaan nykynäyttelijän postdraamallista ruumiinkuvaa ja sitä estetiikka, mitä tämä työskentely tuottaa näyttämölle. Yhdistän Song of the Goat Theatren työskentelyntapojen liittyvän tähän postdraamallisen teatterin henkistymiseen. Uskonnollisena yhteytenä näen tiibetinbuddhalaisuuden, jota Bral harjoittaa.

2.2.1 Via negativa

Grotowskin mukaan se, miten me käyttäydymme jokapäiväisessä arjessamme, ei ole meidän todellista ilmaisuamme. Hän nostaa esimerkiksi sen kuinka vaikkapa äärimmäisessä kriisitilanteessa ihminen ei toimi luonnollisesti vaan poikkeavasti. Ihminen esimerkiksi saattaa purskahtaa itkuun tai aloittaa spontaanin tanssin. Tämä ulkoinen kokemus ja sisäinen spontaanisuus muodostavat ristiriidan ihmisen toimintaan. (Grotowski 2006, 29.) Song of the Goat Theatren *näyttelijäntyön tekniikka* -työpajan alkukeskustelussa Grzegorz Bral nosti esille tämän saman ajatuksen. Hänen mukaansa ihmisten arjessa meitä vangitsevat opitut käyttäytymisen mallit ja normistot. Bralin mukaan esiintyjälle on elintärkeää pyrkiä irti näistä opituista malleista ja löytää yhteys omiin luonnollisiin impulsseihinsa. Hänen mielestään tämä on myös kulttuurisidonnaista ja liittyy näyttelijän tunnerekisteriin. Eri kulttuureissa ihmisten tapa näyttää tunteita on hyvin erilainen. Sekä Grotowskin ajattelussa että Bralin ajattelussa käsittääkseni puhutaan samasta asiasta, näyttelijän reaktioherkkyydestä. Käytännössä tämä tarkoittaa vastausta kysymykseen siitä, kuinka nopeasti näyttelijä reagoi hänelle annettuun näyttämölliseen tilanteeseen.

Kehittäessään näyttelijäntyön koulutusmenetelmäänsä Grotowski perehtyi laajalti ei-länsimaalaiseen teatteriin. Työstäessään ajatteluaan ja konkreettisia näyttämöllisiä harjoitteita Grotowski lainasi siihen elementtejä eri metodeilta. Yhtenä Grotowskin

tärkeimpänä pyrkimyksenä oli päästää irti opitusta tekniikasta. Hänen mukaansa näyttelijän ei tulisi rakentaa itselleen toimivaa työkalupakkia, vaan pikemminkin pyrkiä purkamaan opittuja malleja. (Grotowski 2006, 27–29.)

*Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellinen oman intimitetin paljastaminen, ei omiin egoistisiin tunteisiin liittyvänä nautiskeluna vaan päinvastoin, ikään kuin antautumalla ... pyrimme prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Pyrkimyksenä on että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa... Tässä mielessä kyseessä on **via negativa**. (Grotowski 2006, 27–28.)*

Voidaan nähdä, että via negativan päämääränä oli yhdistää näyttelijän ruumis ja henki. Käytännössä via negativan tarkoituksena oli saattaa esiintyjä omalle oppimisen tielle, jossa pyritään poistamaan näyttelijän ruumiissa (ja mielessä) ilmenevät tukokset. Tämän kaiken jälkeen ja lopputuloksena esiintyjä voi suorittaa näyttämöllä ”kokonaisen teon” ”total act”. (Grotowski 2006, 75.) Jotta esteet saataisiin purettua, nousee Grotowskin ajattelussa tärkeään osaan harjoittelu. Tämän päivittäin toistuvan ja ankaran työskentelyn päämääränä on ”kollektiivisen, jaetun tapahtuman kautta syntyvä henkilökohtainen transformaatio”. (Grotowski 2006, 130.)

Laajentaessaan teatteriajatteluaan näyttelijän sisäisestä kokemuksesta kohti esitystä Grotowski puhuu katsojan ja esiintyjän välisen kontaktin olevan teatterin ydintä. Tässäkin tapauksessa hänen mukaansa kysee on *via negativasta*. Katsojan ja esiintyjän väliseen kontaktiin ei tarvita ulkoisia puitteita. Esityksestä on mahdollista purkaa pois kaikki muu epäolennainen kuten puvustus, lavastus ja valotehosteet yms. Näyttelijän ja katsojan väliseen suhteeseen riittää vain näyttelijän ja katsojan välinen kontakti. Tähän pyrittäessä ja löydettyäessä köyhän teatterin mahdollisuudet, keskittyminen teatterin ytimeen paljastaa sen rikkaudet. (Grotowski 2006, 37.)

Via negativan metodiin Grotowski määrittää termin näyttelijän partituuri, jolla hän ei tarkoita näyttelijän teknistä merkkioppia kuten esimerkiksi itämaisissa

teatteritraditioissa, vaan tietyn roolin muovautumista merkiksi, jolloin näyttelijä artikuloi omia psykofyysisiä reaktioitaan partituuriksi. Kyseessä on kaiken olennaisen pelkistäminen ja tiivistäminen ”*ikään kuin luuhun ja ytimeen asti*”. (Grotowski 2006, 38.)

2.3 Ruumiinkuva

Tarkastelemalla Grotowskin via negatiivaa näyttelijäntyöllisen estetiikan tuottajana tutkielmassani nousee tärkeäksi näkökulmaksi esiintyjän ruumis ja siihen liittyvä käsitteistö. Esittävän taiteen kontekstissa on totuttu käyttämään termeinä joko kehoa tai ruumista. Hulkko määrittää kehon sanana tulleen keksityksi toisen maailmansodan loputtua, kun ”*historian ruumis kävi liian painavaksi; keskitysleireillä, rintamalla ja massapommituksissa tuhottujen ruumiiden muisto esti hengittämästä, ja neitseellisyys oli keksittävä uudelleen: keho, kehä, kehys, haltuunotto ilman historiaa ja suhdetta muihin.*” (Hulkko 2013, 90.)

Näiden, voidaan sanoa paikoitellen kilpailevienkin termien, keho – ruumis, käyttö jakaa tutkijat usein eri leireihin. Teatterin kentällä vaikuttavat tutkijat kuten Hulkko käyttävät termiä ruumis. Hulkon mukaan ruumis terminä mahdollistaa asian kokonaisvaltaisen käsittelyn. Ruumis sanana pitää sisällään elämän ja kuoleman. Se käsittää sekä eletyn ruumiin että fysiologisen ruumiin. Samoin hän määrittää ruumis sanan käsittävän etenkin teatterillisen olemisen. Tanssin kentällä hänen mukaansa termistöllinen jaottelu on tehty kehon ja ruumiin välille niin, että keho terminä sisältää kokemuksen kehosta, ruumis taas tarkoittaa lihallista anatomiaa. Hulkon mukaan erottelu teatterissa on painottunut taasen sanan ja ruumiin välille. (Hulkko 2011, 119–120.)

Teoksessaan *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* Helena Erkkilä on tarkastellut ruumiinkuvaa Lacanin

peiliteorian avulla. Hän puolestaan päätyy käyttämään tutkimuksessaan käsitettä ruumis ja ruumiinkuva. Perustelukseen hän nostaa esille ajatuksen siitä, että terminä ruumis sitoo sisäänsä ihmiselle yhteyden niin elämään että kuolemaan. Näin ollen ruumissa voi tapahtua mitä suurimpia elinvoiman kokemuksia ja se voi sitoa sisäänsä myös kivun, väsymyksen ja lähestyvän kuoleman kokemuksen. Sana keho ei hänen mukaansa pysty käsitteellistämään tätä yllä mainittua elämän ja kuoleman sisäkkäisyyttä, toisin kuin ruumis sana. (Erkkilä 2008, 89.) Tässä pro gradu tutkielmassani olen päättänyt seuraamaan Hulkon ja Erkkilän esimerkkiä ja esittävän taiteen kontekstissa käyttämään termiä ruumis ja ruumiinkuva.

Pohdittaessa esiintyjän ruumista käyttökelpoiseksi tulee myös käsite *ruumiinkuva*. Erkkilän mukaan inhimillisyyden perustavanlaatuinen ajatus on jokaisella oleva ja itsehallinnoima ruumis. Tämä kaikilla oleva ruumis yhdistää ihmisiä toisiinsa sekä erillisyytensä vuoksi erottaa ihmiset toisistaan. Kuitenkin oma ruumiillinen käsitys muovautuu Erkkilän mukaan vuorovaikutuksessa elämänhistorian ja henkilökohtaisesti ruumiissa tapahtuvien prosessien myötä sekä ruumiin ulkopuolelta tapahtuvien yhteiskunnallisten ja ympäröivän maailman arvojen ja normistojen välillä. Näin ollen ruumiinkuva ei ole sidottu fysiologiseen totuuteen ruumiista, ruumiinkuva on jatkuvassa prosessissa ja muutoksessa. (Erkkilä 2008, 89–90.)

Viedessään tutkimustaan eteenpäin Erkkilä nostaa esille psykoanalyttikko ja tutkija Paul Schilderin ajatuksen ruumiinkuvasta sosiaalisen ilmiönä. Se sitoo sisälle käsityksen siitä, että ruumiinkuva voi ”*”tarttua” ihmiseltä toiselle. Ihmisten ruumiinkuvat kommunikoivat keskenään joko osittain tai kokonaisuuksien kautta.*” (Erkkilä 2008, 92.) Lisäksi Erkkilä toteaa ruumiinkuvan ja siinä olevan ruumiin skeeman sisältävän kognitiivista ajattelua ja emotionaalisia asenteita. (Erkkilä 2008, 93.) Esittävän taiteen kentällä kukin esiintyjä toimii yhteydessä toiseen ja näin ollen luo omaa ruumiillista kuvaansa, mahdollisesti omaksuen osittain tai kokonaan ruumiinkuvastoaan toisiltaan. Pohdintaan voi liittää myös ajatuksen kulttuurisesti koodatuista ruumiista, joita tarkastelen lähemmin seuraavassa luvussa.

Tutkimuksessaan Erkkilä nostaa esille ajatuksen tiedostamattomasta ruumiinkuvasta. Hän toteaa ruumiinkuvan olevan vain tietyiltä osiltaan näkyvissä ja siitä näkyvyydestä olemme itse vain osittain tietoisia (Erkkilä 2008, 130). Tiedostamaton ruumiinkuva Erkkilän mukaan tarkoittaa sitä osaa ruumiista, joka koostuu ruumiissa sijaitsevista ajatuksista, jotka ovat työnnetty sivuun tai jota subjekti itse ei muista. Tiedostamaton ruumiinkuva ei ole sellaista, jota ihminen tarkoituksellisesti näyttää toisille. Tiedostamaton näyttäytyy ihmiselle itselleen. Nämä näyttäytymispaikat voivat olla esimerkiksi unissa tai tuhadetuissa aggressioissa, fantasioissa jotka eivät ole voineet käydä toteen. Tuhahdetun tekee näkyväksi sen esiintulo häiriöissä (Erkkilä 2008, 130.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tämä piilossa elävä ruumiinkuva olisi autenttisempi kuin se, jonka me tunnistamme tietoisesti omaksi ruumiinkuvaksemme. Tämä toiseuden kuva on sisällämme elävä, mutta samanarvoinen itse tiedostetun kanssa. (Erkkilä 131.) Erkkilän mukaan tässä piilotetussa ruumiinkuvassa on ajatuksellinen paradoksi. Piilotettu ruumiinkuva on myös toisen rakentamaa, mutta silti jokaiselle henkilökohtaista ja omaa. Tämä piilotettu ruumiinkuva on rakentunut sosiaalisissa suhteissa ja siinä miten lapsuudessa lähiympäristö on kommunikoinut tai vastannut lapsen tarpeeseen muodostaa omaa ruumiinkuvastoaan. (Erkkilä 2008, 131.)

Ihmisen ruumiinkuvastoon on tallentunut elämänhistoriaa. Se on kuin rullalle kiertynyt tekstikäärö, joka pitää sisällään ajallisia kerrostumia. On arveltu, että psyykkisen terveyden ja tasapainon kannalta olisi tärkeää säilyttää sillat menneisiin ruumiinkuviin. Historialliset merkinnät saattavat osittain kääriytyä auki kriiseissä, oivalluksen hetkissä, psykoanalyttikon sohvalla ja taiteen prosesseissa, joissa keskitytään sellaiseen, joka arkipäivässä ohitetaan, joka väistyy ja jota väistetään. (Erkkilä 2008, 131.)

Song of the Goat Theatren harjoitteissa työskenneltiin usein niin, että esiintyjän ruumiiseen annettiin impulsseja, joihin esiintyjä reagoi. Koen, että harjoittelussa pyrittiin herättelemään myös sitä osaa esiintyjän ruumiinkuvasta, joka on tiedostamaton. Ruumiin noustessa keskiöön näyttämöllisessä työskentelyssä, myös arkipäivässä usein ohitettu ruumis nousee näkyväksi. Tämä näkyväksi tuleminen tuottaa usein esiintyjälle lisää tietoa omasta ruumiinkuvastaan. Tämä todentui useasti Song of the Goat Theatren työpajoissa.

2.3.1 Kulttuurisesti koodattu ruumis

Lehmann puhuu teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* teatterin ruumiillisuudesta. Hän toteaa ruumiin olevan kaiken esityksen ja teatterin perusta, teatteri tapahtuu ruumiissa.

Elävä ruumis on vaistojen, voimien, energiapisteidensä ja virtausten monisäkeinen verkko, joka pitää sisällään sensomotoriset toiminnot ja tallentuneen ruumiinmuistin, koodaukset ja sokit. Jokaisessa ruumiissa yhdistyy useita ruumiita: työruumis, haluruumis, urheileva ruumis, julkinen ja yksityinen ruumis, lihan ja rangan ruumis (Lehmann 2009, 334).

Lehmann näkee ruumiin olevan kulttuurinen konstruktio, jonka merkkejä näyttelijä artikuloi. Myös Hulkon ajatuksista on luettavissa ruumin sisältämä kulttuurinen koodisto:

esiintyjän ruumis on paitsi fysiologinen ja somaattinen, sukupuolittunut ja jatkuvasti sukupuolittuva lihakappale myös kunkin yksilöllisten, kulttuuriseen historianaikaan kietoutuvan henkilöhistorian jättämien jälkien kokoelma sekä erilaisten, erityyppisen vapaaehtoisen tai pakotetun harjoittelun ja kilvoittelun kautta syntyneiden tai omaksuttujen tekniikoiden – jatkuvasti uudelleen kokoontuva ja niveltyvä, vuoroin samanmielinen, vuoroin eripurainen – yhdistys, ja kaikkien edellisten komentokeskus. Ruumiissa on tietoiset ja tiedostamattomat, pysyvät ja vaihtuvat asenteensa ja asentonsa. (Hulkko 2011, 122.)

Yllä esitellyissä pohdinnoissa tarkentuu ajatus esiintyjän ruumista, joka on jatkuvassa muutoksessa ja johon vaikuttavat niin hänen henkilöhistoriansa kuin ympäröivästä maailmasta ammennetut kokemukset. Tätä ruumiissaan olevaa muuttuvaa olotilaa näyttelijän tulisi tarkastella työskentelyssään eikä rakentaa tämän ”komentokeskuksen” päälle uutta kerrosta, opittua tekniikkaa. Tämän näkökulman kautta voidaan todeta, että ruumis itsessään sisältää jo kaiken tarvittavan. Grotowskin

via negativen ajatus vie esiintyjän tutkimaan ja ennen kaikkea vapauttamaan tätä ruumiillista materiaalia, ei niinkään rakentamaan uutta.

Edellisessä kappaleessa nostin esille Erkkilän ajatuksen ruumiinkuvasta, jonka on mahdollista siirtyä henkilöltä toiselle. Tarkemmin sanottuna ihmiset toimivat vuorovaikutuksessa keskenään ja omaksuvat ja kopioivat toisiltaan ruumiinkuvaansa joko tiedostaen tai tiedostamatta. (Erkkilä 2008, 93.) Yllä taas esittelin Lehmannin ja Hulkon ajatuksia ruumiista, joka pitää sisällään kulttuurista ammennettuja vaikutteita. Viemällä tätä ajatusta eteenpäin voidaan ajatella, että saman kulttuuripiirin parissa elävät ihmiset jakavat toisilleen vuorovaikutuksessa ruumiinkuvaansa. He muodostavat siis yhdessä kollektiivista tapaa olla ruumiissaan. Tätä voidaan sanoa kulttuurisesti koodatuksi ruumiiksi. Ihminen kantaa ruumistaan erilailla suomalaisessa kulttuurissa kuin esimerkiksi aasialaisessa kulttuurissa. Kulttuurisesti koodatut ruumiit tulevat tärkeäksi osaksi tätä tutkimusta siksi, että työpajoihin osallistuvat henkilöt tulivat kaikki eri kulttuuriympäristöistä. Samalla he kantoivat ruumiissaan kulttuurinsa jättämiä jälkiä.

2.4 Ruumiin muisti

Lehmannin mukaan teatteri on muistamisen paikka. Yksilöllinen muisti ei ole mahdollista ennen kuin on kollektiivinen, ryhmän muisti. Vasta kun on olemassa kollektiivinen ja yhteinen muisti, yksilön omat ja henkilökohtaiset muistot voivat saada merkityksen suhteessa aikaan ja paikkaan. (Lehmann 2009, 321.) Ruumis on muistamisen varasto. Kun minuus pitää mielessään kokemukset kärsimyksestä menetettyihin lupauksiin ja avaa katseensa oman identiteettinsä ylitse, katsojan ja katsottavan välille nousee kollektiivinen minä lajinsa edustajana. Se on vastaisku individualismin aallolle. Teatterin muisti voi tarkoittaa nykyhetkeä, menneisyyttä tai tulevaa. (Lehmann 2009, 321 – 323.)

Myös Grotowski puhuu *“kollektiivisesta tajunnasta”* (Grotowski 2006, 36.) Tällä hän tarkoittaa tietoisuutta, joka elää kollektiivisessa tajunnassamme. Tämä ei ole riippuvainen yksilöstä, mutta joka kuitenkin vaikuttaa meissä ja ohjaa toimintaamme ja reaktioitamme. Tämä kollektiivinen tajunta ohjaa meitä niin että emme ole siitä itse tietoisia. Grotowskin mukaan olemme hylänneet uskonnot ja luotamme enemmän järkeen. (Grotowski 2006, 36.) Kuitenkin olisi tarpeen pyrkiä tähän kollektiivisuuteen, yksilössä ja näyttelijän ruumiissa elävään myyttiin. Myytin lihallistaminen tapahtuu jos *“paljastamme intiimit kerroksemme, antautumalla tai uhraamalla alueen, jota ei joka päiväisessä elämässä kosketella”*. (Grotowski 2006, 37.)

Esiintyessään ja astuessaan esille esiintyjä toisin sanoen manifestoi omaa ruumistaan. Näyttelijä imee sisäänsä ympäröivää maailmaa ja kommunikoi sen kanssa. Näyttelijän ruumiissa ja sen asettuessa katseen alle kohtaa kaikki. Ruumis kantaa mukanaan historiaa ja ihmisenä olemassaoloa, yksilön ihmiskuvaa, maailmankuvaa ja minäkuvaa. Song of the Goat Theatren työpajoissa kukin esiintyjä näyttäytyi myös omanlaisenaan. Työpajoissa kokoontuvat ryhmät olivat hyvinkin heterogeenisiä. Paikalla oli niin ammattinäyttelijöitä kuin teatteriohjaajia ja teatteripedagogeja.

Teoksessaan *Ohjaaja valmistautuu* Anne Bogart puhuu historiallisesta muistista, joka on koteloitunut ruumiiseemme. Hän nostaa esimerkiksi Jerzy Grotowskin pitämän työpajan johon hänen ystävättärensä osallistui. Siellä intensiivisten päivien fyysinen raskaus sai ihmiset turvautumaan oman kulttuurinsa koodeihin jotka olivat juurtuneet syvälle heidän ruumiiseensa ja jotka tulivat ulos liikkeen ja tanssin avulla. Heidän ruumiinsa muisti. Bogart lähtee metsästämään esi-isiä ja vie ajatusta eteenpäin. Hän toteaa näytelmän aina ruumiillistavan muiston. Edelleen Bogart vie filosofi Richard Rortyn ajatusta, jonka mukaan muistetun toteuttaminen on itse asiassa jonkin uudelleen kuvaamista. Ei ole objektiivista totuutta vaan muistojemme päälle teemme uuden kuvauksen tapahtuneesta, luomme. (Bogart 2004, 32–38.) Song of the Goat Theatren työskentelyssä käytimme näyttämöllisenä materiaalina monologin pätkiä, jotka saivat olla kunkin osallistujan omaa äidinkieltä. Lisäksi meidän tuli tuoda

mukanamme laulu, jonka toivottiin olevan traditionaalinen. Itse esimerkiksi työstin työpajassa vanhaa skandinaavista perua olevaa virttä. Tämän näyttämöllisen materiaalin päälle loimme Bogartin sanoin jotakin uutta.

Esitysteoreetikko Diana Taylor puhuu artikkelissaan *Kulttuurisen muistin esitykset* esityksistä tietoa ja oppimista välittävinä järjestelminä. Mikäli ajattelemme esityksien sisältävän tällaisen potentiaalin, on meillä mahdollisuus myös laajentaa ymmärrystämme ”tiedosta”. Hän tarkentaa ajatusta sanomalla, että tutkimalla esityksiä me voimme haastaa ajatuksen kirjoittamisen ylivoimaisuudesta länsimaisissa epistemologioissa. (Taylor 2010, 272.) Vastavoimana kirjoitetulle tekstille Taylor nostaa esille ajatuksen ruumiillistetusta ilmaisusta, joka välittää yhteiskunnallista tietoa, identiteettiä ja muistia. Tämä ruumiillinen ilmaisu tiedon välittäjänä on ollut olemassa ennen kirjoittamista sekä tulee olemaan olemassa myös sen jälkeen. (Taylor 2010, 273.) Edelleen nostamalla esimerkeiksi alkuperäiskulttuurin edustajia kuten mayoja ja atsteekkejä Taylor puhuu kirjoittamisen olleen muistamisen apuväline, ei niinkään historiallisen kirjoittamisen lähtökohta. Kirjoittaminen oli riippuvainen ruumiillisesta muodosta ja toimi johdatuksena esittävään. (Taylor 2010, 273–274.)

Taylor nostaa esille myös ajatuksen kirjoitettuun muistiin liittyvästä vallasta. On aina kyse siitä ketä historian, tässä tapauksessa muistin kirjaa ylös. Kirjoittaminen on ollut esimerkiksi Euroopassa etuoikeutettujen muoto ja vain asiantuntijoiden käsissä. Kirjoitettua historiaa on voitu myös tuhota ja kirjoittaa uudestaan haluttuun muotoon. (Taylor 2010, 273–274.) Kirjoitetun tekstin rinnalla on kulkenut aina kuitenkin eri ruumiintekniikkoihin liittyvä muisti, vaikka sen olemassaoloa olisi pyritty tukahduttamaan;

Raman mainitsema ja de Certeauin toistama ero kirjoitetun ja puhutun sanan välillä viittaa vain yhteen keinoon tukahduttaa alkuperäinen ruumiillinen käytäntö tiedon muotona ja sen säilyttämisen ja välittämisen järjestelmänä. Yhteisöllisen identiteetin ja muistin tunteen säilyttäjänä kauan toimineita ei-kielellisiä käytäntöjä, kuten tanssi, rituaali ja keittäminen, ei pidetty pätevänä tiedon muotoina. (Taylor 2010, 276.)

Muistin kirjaamisen välinen ristiriita ei ole painottunut Taylorin mukaan puhutun ja kirjoitetun sanan välille, vaan dokumenttien ja ruumiillisten käytäntöjen välille. (Taylor 2010, 276.) Pohtiessaan kulttuurista muistia Taylor rinnastaa artikkelissaan *arkistollisen* ja *repertuaarien*. Arkistollinen muisti käsittää hänen mukaansa mm. dokumentit, kartat, kirjoitetut tekstit, arkeologiset jäännökset jne. Käytännössä ajatus arkistollisesta muistista käsittää hänen mukaansa potentiaalin ylittää ajalliset kerrokset. Esimerkiksi tutkijat voivat käydä konkreettisesti tarkistamassa vaikkapa kirjeen sisällön. Kirje on faktisesti olemassa, vaikka sen tulkintatapa voi muuttua riippuen ajasta ja tutkijasta. Samalla arkistollinen muisti pitää sisällään valtaa jo nimensä alkulähteen vuoksi, jossa ”arche” tarkoittaa alkua. Arkistollinen muisti edustaa tiettyä pysyvyyttä, arkistollinen objekti voi säilyä elämääkin pidemmälle. Samalla kyseessä on valinta, tietyt objektit nostetaan esille, ne valikoidaan ja niitä analysoidaan. (Taylor 2010, 276–277.) Sitä vastoin

repertuaari ... toimii ruumiillisena muistina ja käsittää esitykset, eleet, puheilmaisun, liikkeen, tanssin, laulun -lyhyesti sanottuna kaikki nuo toiminnot, joita tavallisesti pidetään katoavina ja kykenemättöminä tiedon uudelleen tuottamiseen. Repertuaari, etymologisesti ”aarrekammio, tavaraluettelo”, myös sallii yksilöllisen toimijuuden, se viittaa ”löytäjään, keksijään” ja merkitsee ”selvittämistä”. Repertuaari merkitsee läsnäoloa: ihmiset osallistuvat tiedon tuottamiseen ja uudelleen tuottamiseen ”olemalla siellä”, olemalla osa periytymistä. Toiminnallisina repertuaarit eivät pysy samana, tosiin kuin arkiston oletettavasti samana pysyvät objektit. Repertuaari sekä säilyttää että muuntaa muistin koreografioita. ... Ruumiillisten näytösten moninaiset muodot ovat aina läsnä, vaikka jatkuvassa jälleen tapahtumisen tilassa. Ne muodostuvat uudelleen ja välittävät ryhmältä tai sukupolvelta seuraavalle yhteisöllistä muistia, historiaa ja arvoja. Ruumiillinen ja esitetty näytös tuottaa, tallentaa ja välittää tietoa. (Taylor 277–278.)

Arkisto ja repertuaari toimivat rinnakkain ja vaikuttavat toisiinsa. Tämä tulee näkyväksi esimerkiksi rituaalisissa toiminnoissa. Vihkiminen tapahtuu ruumiillisen tapahtumana (repertuaarinen) samoin kuin kirjoitettuna vihkimistodistuksena (arkistollinen). Erona näiden kahden välille voidaan nähdä olevan repertuaarin yleensä olleen siirrettynä menneisyyteen. Taylor nostaa esille historioitsija Jacques Le Goffin ajatuksen etnisestä muistista, jossa kollektiivinen muisti rakentuu myyttiin

yhteisestä alkuperästä. Toisiinsa sanottuna kirjoittamisen traditio tuottaa historiallista tietoisuutta ja suullinen traditio tarjoaa paikan myyttiselle tietoisuudelle. (Taylor 2010, 279.)

Vertailuksi omalle ajattelulleen Taylor nostaa esille ranskalaisen historioitsijan ja ranskalaista identiteettiä tutkivan Pierre Noranin ajatuksen muistin autenttisen ympäristön sijaitsevan ruumiillisessa tiedossa ja eleissä ja tavoissa, jotka tulevat ilmi ”ruumiin luontaisena itsetuntemuksena, tutkimattomina refleksinä ja syvään juurtuneina muistoina”. (Taylor 2010, 280.)

Tässä tutkielmassa pyrin tuottamaan tietoa, joka on sidottuna Taylorin esittämään repertuaaliseen kaanoniin. Näen ruumiintekniikoihin sisältyvän opittua kulttuurista olemista. Hyväksyn myös Taylorin esittämän ajatuksen esityksistä tietoa ja oppimista välittävinä järjestelminä. Tutkielman neljännessä luvussa tarkastelemalla Song of the Goat Theatren esitystä *Songs of Lear* pyrin yhdistämään seuraavassa luvussa esittelemäni harjoitteet näyttämölliseksi esimerkiksi ja samalla ruumiillisen tiedon välittämisen tavaksi. Samoin tähän tutkielmaan sisältyy Taylorin mainitsemaa valtaa. On eri asia, kirjaako työpajakokemukset ylös työpajan osallistuja vaiko ryhmän ohjaaja tai vaikkapa ohjaajan assistentti, joka voi turvautua ryhmän ulkopuoliseen katseeseen. Kuten johdantoluvussa totesin, fenomenologinen lähestymistapani tutkimukseen sisältää myös henkilökohtaisen näkökulman tutkimuksessa. Tämä henkilökohtainen näkökulmani ruumiilliseen kokemukseen väistämättä rajaa kokemukset omaan kokemukselliseen katsontakantaani. Joku toinen työpajaryhmäläisistä on saattanut kokea esittelemäni harjoitteet ja niiden tuottaman materiaalin erilaisena. Jotain jää aina tutkimuksen ulkopuolelle. Tarkastelemalla omaa henkilökohtaista kokemustani koen pääseväni syvemmälle tutkittavaan aihealueeseen, ruumiilliseen kokemukseen. Mahdollisesti pystyn myös erittelemään kokemuksia konkreettisemmin ja autenttisemmin, kuin ulkopuolisen katseen kautta. Seuraavassa luvussa esittelen työpajojen sisältämiä harjoitteita ja niiden tuottamaa näyttämöllistä materiaalia. Peilaan kokemuksiani tässä luvussa kaksi esittelemieni teoreettisten lähtökohtien ja käsitteistön kautta.

3 SONG OF THE GOAT THEATRE TYÖPAJAT

Osallistuin kesällä 2014 Puolan Wrocławissa järjestettyihin Song of the Goat Theatren teatterityöskentelyn työpajoihin. Työpajat ovat suunnattu kansainvälisesti näyttelijöille sekä muille teatterityön harjoittajille ja ne järjestetään vuosittain. (Song of the Goat 2015) Työpajojen tarkoituksena on tarjota käytännönläheinen lähestymistapa ryhmän taiteelliseen työskentelyyn. Työpajoihin osallistuminen voi toimia myös tienä Song of the Goat Theatren MA näyttelijäntöyönohjelman. (Song of the Goat 2015) Esimerkiksi näyttelijä Anu Almagro (Salonen) on valmistunut Tampereen yliopiston näyttelijäntöyönohjelmalta ja tämän jälkeen osallistunut Song of the Goat teatterin näyttelijäntöyön maisteriohjelman vuonna 2007. Tämän jälkeen hän on toiminut ensemblen jäsenenä. (Bral School 2015)

Kesällä 2014 työpajoja järjestettiin yhteensä kolme, jotka kaikki tarjosivat erilaisen lähestymistavan ryhmän harjoittelun tapoihin; *musikaalisuus ja dynamiikka, näyttelijäntöyön tekniikan työpaja* sekä *ruumiin musikaalisuuden työpaja*. Osallistuin itse kahteen jälkimmäisenä mainittuun työpajaan. Näyttelijäntöyön tekniikan työpajassa syvennyttiin näyttelijäntöyön koordinaatioon tekniikkaan ja tämän työpajan ohjaajana toimi teatterin taiteellinen johtaja Grzegorz Bral. Ruumiin musikaalisuuden työpajassa keskityttiin musiikkiin ja osallistujien musikaalisuuden kehittämiseen. Työpajan ohjaajana toimi ensemblen jäsen ja muusikko Rafal Habel. Habel on toiminut ryhmän jäsenenä sen perustamisesta lähtien. (Bral School 2015) Kummassakin työpajassa apuohjaajana toimi ensemblen näyttelijä Julianne Bloodgood.

Näyttelijäntöyön tekniikan työpajassa keskityttiin henkilökohtaisella otteella näyttelijän energian ja ruumiillisten lukkojen vapauttamiseen. Työpajan fokus oli yksilön energiassa, vaistoissa, vieteissä ja emotioissa ja niiden suhteesta ryhmän energiaan. Ruumiin musikaalisuuden työpaja oli puolestaan teknisempi keskittyen esittelemään Song of the Goat ensemblen harjoittelun tapoja ja tekniikoita. Työpajat järjestettiin teatterin omassa näyttämötilassa Wrocławissa. Tila on keskiaikaisen kirkon yhteydessä sijaitseva entinen nunnien ruokailutila.

Tutkielman tässä osiossa erittelen kokemuksia työpajojen sisällöistä ja Song of the Goat Theatren estetiikasta. En käsittele työpajoja kahtena erillisenä työpajana vaan yhdistän materiaalin tämän luvun kokonaisuudeksi. Tämän teen koska kaikkien työpajojen voidaan nähdä olevan osa teatterin estetiikka ja linkittyvän toisiinsa. Näin tekemällä pääsen myös syvemmälle kulloinkin käsiteltävissä olevaan aihealueeseen. Materiaalini pohjaa omiin työpäiväkirjamerkintöihini sekä työpajoihin osallistuneiden henkilöiden kommentteihin. Nostan esille myös Song of the Goat Theatren taiteellisten jäsenten näkemyksiä työskentelystään.

3.1 Näyttelijäntöön koordinaation tekniikka

”Coordination Technique - an original practice based on the integration of all acting tools into one common and organic unity” (Bral School 2015)

Bral School of Acting –sivustolla Grzegorz Bral toteaa tavanneensa vuosia sitten tiibetinbuddhalaisen meditaatiomestari tohtori Akong Tulku Rinpochen. Bral kiinnostui Rinpochen ajattelusta ja tarkemmin sanottuna Rinpochen inhimillisyydestä, myötätunnosta, viisaudesta ja onnellisuuden sekä menestyksen ymmärtämisestä. 1990-luvun alussa Rinpoche sattui näkemään muutamia Bralin ohjaamia teatteriesityksiä. Bral kysyi häneltä mikä olisi eurooppalaisille esiintyjille tai esittävälle taiteelle ylipäättänsä nykyään tärkeää. Rinpoche vastasi *”harjoita koordinaatiota”*. (Bral School 2015) Tätä ohjetta Bral lähti työstämään eteenpäin näyttämölliseksi ajatteluksi.

Yksinkertaisimmillaan *näyttelijäntöön koordinaation tekniikan* voi määrittää olevan eri näyttelijäntöön alueiden, kuten äänen, tunnetyöskentelyn, dynamiikan, rytmin ja liikkeen linkittymistä toisiinsa kokonaisuudeksi. Jos esimerkiksi näyttelijä tuntee

surua, kuuluu tämä suru myös hänen äänityöskentelyssään. Näiden eri elementtien alkuperäistä ja kokonaisvaltaista yhteyttä pyrittiin työpajoissa löytämään. Koordinaation lisäksi näillä näyttämöllisillä harjoitteilla, eri osa-alueiden aktivoinnilla ja eriyttämällä pyrittiin vapauttamaan näyttelijän sisäistä energiaa. Samalla pyrittiin herättelemään kunkin näyttelijän yksilöllisiä vaistoja, viettejä ja aisteja. Pyrkimys oli autenttiseen ilmaisuun, kuuntelemiseen ja läsnäoloon.

Grzegorz Bral määritteli näyttelijäntyön koordinaation tekniikka -työpajan aluksi, että hänen näyttelijäntyölliseen ajatteluunsa ei kuulu ajatus matkimisesta tai teeskentelystä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että näyttelijä on tässä ja nyt tilanteessa paikalla, ei ole mennyttä tai tulevaa. Parhaillaan näyttelijä kokee sitä hetkeä jossa on ja tämä konkretisoituu hänen ruumiillisessa toiminnassaan. Tätä ruumiillisesti reagoivaa, tässä ja nyt hetkessä olemista, Grotowskia lainatakseni, *kokonaista tekoa*, pyrittiin löytämään näyttelijöille eri harjoitusten avulla. Näitä harjoitteita esittelen seuraavissa luvuissa.

Pohtiessaan näyttelijäntyötä Bral esitti kysymyksen: Miten ihminen säilyttää jotakin omaa henkilökohtaista olemista ja on silti joku toinen? Hänen mukaansa näyttelijä pystyy muuntamaan itsensä satoihin eri rooleihin elämänsä aikana, ja silti joku itsenä pysyminen säilyy läsnä. Teatteriteoreetikko Philip Auslander esseessään *Just be yourself -logocentrism and difference in performance theory* toteaa Grotowskin pyrkineen harjoitteillaan etsimään näyttelijän syvintä olemusta, oikeaa minuutta. Via negativan tarkoituksena oli purkaa tämän minuuden päälle rakentuneita ei aitoja käyttäytymisen tapoja. Ikään kuin sipulin kerroksia purkamalla esiintyjän oikea minä tulisi esille. (Auslander 2002, 54–58.) Auslander kuitenkin kritisoi tätä ajattelua. Hänen mukaansa ei ole mahdollista löytää tätä autenttista minuutta, koska sitä rakennetaan ja se rakentuu itse esiintymistilanteessa jatkuvasti. Myös ihmisen muistot ja alitajunnasta kumpuavat mielikuvat rakentuvat siinä tilanteessa kun ne tulevat esille. Minuus ei ole pysyvää vaan jokainen henkilö luo ja käsitteellistää omaa minuuttaan jatkuvasti. Minuus voidaankin nähdä jatkuvasti muuttuvana tarinana, jota henkilö itselleen kertoo. Tämän tarinan kertomisen tavat muotoutuvat sosiaalisessa

kanssakäymisessä. Näin ollen Auslanderin mukaan ei ole olemassa Grotowskin etsimää oikeaa minuutta. Tämän etsiminen esittävän taiteen kontekstissa on myös hänen mukaansa turhaa. (Auslander 2002, 53 - 60) Bralin lähtökohdissa voidaankin puhua kokonaisvaltaisen yhteyden etsimisestä. Tämä autenttinen minuus tuntuu löytyvän näiden eri näyttelijäntyöllisten elementtien koordinoimisesta ja elementtien yhteydestä. Käsitellessäni piilotettua ruumiinkuvaa totesin Erkkilän mukaan sen muodostuneen myös varhaishistoriassamme saadun palautteen myötä. Piilotettu ruumiinkuva oli mahdollista tulla näkyväksi myös yllättäen. (Erkkilä 2008, 130, 131.) Annettaessa esiintyjän ruumiiseen yllättäviä impulsseja ja koordinoimalla eri ruumiillisia elementtejä toimimaan yhdessä jotakin tiedostamatonta, omaa henkilökohtaista ja piilotettua ruumiinkuvaa on mahdollista tulla näkyväksi. Tämä ei sulje kuitenkaan pois Auslanderin ajatusta siitä, että tämä muuttuva minuus on aina tilannekohtaista, tässä tapauksessa harjoituskohtaista. Tämän luvun seuraavissa alaluvuissa esittelen näitä harjoitteita ja nostan esille esimerkkejä, joissa jotakin piilotettua ruumiinkuvaa on noussut esille. Usein tämä konkretisoitui ruumiillisten muistojen myötä.

Vertaessaan näyttelijän ammattia muihin ammatteihin Bral puhui näyttelijän tekniikasta. Esimerkiksi muusikko soittaa soittimilla ja oppii tekniikan. Hän oppii tunnistamaan mikä nuotti vastaa mitäkin ääntä. Soittaessaan eri pianoja muusikko myös löytää helposti saman nuotin. Näyttelijä ei voi samanlaisen tekniikan kautta oppia toimimaan näyttämöllä. Näyttelijät, kuten ihmiset ylipäänsä ovat erilaisia. Bralin mukaan näyttelijän täytyy opetella oma henkilökohtainen ruumiillinen olemassaolonsa.

Näyttelijä Anu Koskinen erittelee väitöstudiumuksessaan *Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä* näyttelijän tekniikkaa suhteessa näyttelijän tunteisiin. Tutkimus on tehty haastattelemalla näyttelijöitä. Pohtiessaan aidon tunteen käsitettä hän asettaa vastakkain ajatukset tunteita sisältävästä näyttelijäntyöstä ja teknisestä näyttelijäntyöstä. Haastattelumateriaalissa tekniseen

näyttelijäntyöhön yhdistettiin negatiivisia tunteita. Haastateltavien puheesta kävi ilmi, että tekninen näyttelijäntyö herätti mielikuvia näyttelijän focuksen suuntautumisesta kohti omaa tekemistä, kohti omaa näyttelijäntyöntekniikkaansa. Tällöin näyttelijä ei suuntaa energiaansa kohti toista näyttelijää ja ole siten halukas luomaan yhteyttä vastanäyttelijäänsä. (Koskinen 2013, 139.) Bral painotti kuitenkin työpajassa näyttelijän energian suunnan olevan aina ulospäin, kohti yleisöä ja ympäröivää maailmaa.

Koskinen tuo esille myös tärkeän seikan. *Näyttelijän tekniikka* ja *tekninen näytteleminen* eivät ole synonyymejä keskenään. Koskisen haastateltavat liittivät näihin sanoihin eri assosiaatioita. *Näyttelijän tekniikka* termiä käytettiin tarkoittaessa esimerkiksi kykyä tehdä akrobaattinen temppu. *Tekninen näytteleminen* ilman aitoja tunteita taasen oli haastateltavien puheessa negatiivissävytteistä. (Koskinen 2013, 140.) Itse ymmärrän Bralin nimenomaan tarkoittavan näyttelijän tekniikalla esiintyjän oman ruumiinsa tuntemusta, joka ei ole eriytynyt erilliseksi opituksi *tekniseksi näyttelijäntyöksi*. Eri harjoitteiden avulla pyritään avaamaan näyttelijän aisteja, vaistoja, viettejä ja intuitiota, lisäämään näyttelijän itsetuntemusta. Näiden harjoitteiden myötä muodostuu omanlaisensa, Song of the Goat Theatren näyttelijän estetiikka.

Viedessään näyttelijän tunnetyöskentelyä kohti näyttelijän tekniikkaa Bral puhuu tunteiden eriytymisestä. Näyttelijän tehtävänä on toimia omien tunteidensa varassa, miten ne sillä hetkellä ilmenevätkin. Usein arkielämässämme joudumme kuitenkin toimimaan omaa tunnekokemustamme vastaan, koska se ei sovi ympäröivän yhteiskunnan normistoon. Bral määrittä ihmisen arjessa olevan läsnä lukemattomia tilanteita, joissa toimimme oppimiemme käyttäytymismallien mukaan. Nämä opitut toimintamallit ja reagoitavat ovat erillisiä meidän autenttisten tunnekokemuksiemme kanssa. Yhdistän tämän tarkoittamaan myös Lehmannin pohdintaa ruumiista, jossa toimivat eri ruumiit päällekkäin, kuten esimerkiksi haluruumis, työruumis, julkinen ja yksityinen ruumis. (Lehmann 2009, 334.) Toimimme tilanteessa autenttista tunnekokemustamme vastaan ja reagoimme esimerkiksi työssämme työruumiin kautta. Julkisessa tilassa harvoin ihminen

purskahtaa itkuun ja huutaa saadessaan kuulla negatiivisia uutisia, vaikka yksityinen ruumiisi haluaisi toimia juuri niin. Ruumiissamme toimivat monet eri ruumiinkuvat päällekkäin.

Mielenkiintoista onkin kysyä, mikä tämä Bralin esille nostama autenttinen, henkilökohtainen tunnekokemus on? Mikä on tämä ruumis tai henkilökohtaisuus, mikä pitäisi tulla näkyväksi näyttämöllä? Eikö ruumiimme kuitenkin ole eletyn elämämme konstruktio? Tällöin jokainen ruumiista esiin tuleva reagointitapa, käyttäytymismalleineen, on itsessään autenttinen ja ”oikea”. Työpajatyöskentelyssä tämä vastaus tuntui löytyvän esiintyjän vaistoista, aisteista ja intuitiosta, joita eri harjoitteilla pyrittiin herättämään ja vahvistamaan.

Laajentaessaan ajatusta henkilökohtaisesta ruumiista kohti kollektiivista ruumista Bral totesi ihmisen ruumiin olevan kulttuurisesti koodattu. Tämä kulttuurinen koodaus on kirjattuna geeneihimme, se on sisäänrakennettua ja siitä ei pääse eroon. Tunteiden näyttäminen tai tunteen aiheuttaman fyysisen reagoinnin tapa on kulttuurisesti sidonnainen. Mielikuvana hän puhui tunteen ja siitä aiheutuvan reagoinnin välisestä matkasta. Omien havaintojensa pohjalta hän nosti esille, että Japanissa ja Kiinassa tunteen ja fyysisen reagoinnin välillä on hyvin pitkä matka. Näissä kulttuureissa tunnekokemusta pyritään usein jopa peittämään. Taasen Italiassa, Espanjassa, Puolassa ihmisten on helppo tarttua tunnekokemukseensa ja tehdä se näkyväksi. Tätä tunteiden esille tuomista työpajoissa haettiin useissa eri harjoitteissa. Ihmisten toimiessa eri taustojen varassa ja erilaisilla kulttuurisilla koodeilla voidaan ajatella tunteiden ja niiden näyttämisen välisen kommunikaation olevan suorin tie näyttelijöiden välisen yhteyden löytämiseen. Työpajapäivien aikana työstimme kukin omaa näyttämötekstiä dialogissa parin kanssa. Teksti puhuttiin esiintyjän omalla äidinkielellä. Itse esimerkiksi puhuin suomea ja vastaanäyttelijäni mandariinikiinaa. En ymmärtänyt sanaakaan. Sitä vastoin pystyin reagoimaan tunteeseen, joka hänen ruumiillisesta toiminnastaan tuli esille.

3.1.1 Kieli osana näyttelijäntyön koordinaation tekniikkaa

Ihmisten välistä kulttuurista kommunikointia määrittää puhuttu kieli. Bralin mukaan ihmisen kielen takana on yhteinen kokemus. Tämä kokemus voidaan välittää välittämättä siitä kielellisestä kulttuuriympäristöstä, jossa elämme. Tämä eri kielten välinen yhteys ja sen hyödyntäminen näkyy myös Song of the Goat Theatren näyttämöteoksissa. Teatteriensemblen näyttelijät tulevat kukin eri maista ja näyttämöteoksissa tuottavat tekstiä omalla äidinkielellään. Ajatuksena ja nimenomaan esittävän taiteen kontekstissa Bralin esittämä ajatus kielen merkityksettömyydestä ei ole ongelmaton. Tutkiessaan filosofi Julia Kristevan ajatuksia suhteessa taiteeseen Estelle Barrett nostaa esille Kristevan ajatuksen kielestä semioottisena rakennelmana. Kristevan mukaan kieltä ei voida erottaa sitä puhuvasta subjektista ja siitä henkilöstä, joka vastaanottaa puhuttua kieltä. Toisin sanoen kieli voi saada merkityksensä vain kun sitä artikuloidaan elävien ihmisten välillä ja niiden ihmisten materiaalisten ja biologisten prosessien välillä. (Barrett 2011, 7.) Tämä voidaan ymmärtää niin, että kannamme kielessämme mukana affektioita ja elettyä historiaamme, tapaamme havainnoida maailmaa. Kieli ei itsessään pysty olemaan näiltä vaikutuksilta puhdas kommunikoinnin muoto.

Samoin pohtiessaan kieltä fenomenologisessa kontekstissa Merleay-Ponty pohtii kielen olevan meille paljon muutakin kuin vain väline, se on hänen mielestään *“jonkinlainen olento”* (Merleay-Ponty 2006, 265). Tämän potentiaalin vuoksi kieli pystyy tuomaan toisen henkilön meille läsnä olevaksi: *“ystävän puhe puhelimesta tuo luoksemme hänet itsensä, ikään kuin hän olisi kokonaan tuossa tavassa puhua ja heittää hyvästi, aloittaa ja päättää lauseet, kulkea sanomattomien asioiden halki. Merkitys on puheen kokonaisliikettä; siksi ajattelumme kuljeksii kielessä.”* (Merleay-Ponty 2006, 265.)

Mitä Bral sitten tavoitteli kun halusi purkaa kielen nimenomaisen ymmärtämisen? Esimerkiksi teoksessa *Portraits of the Cherry Orchard* työskenteli Song of The Goat Theatren ensemblen jäseniä. Näyttämöllä oli yhteensä kymmenen eri näyttelijää eri kulttuurisista taustoista. Teos pohjautuu Anton Tšehovin *Kirsikkapuistoon*, ja siitä esitettiin kokonaisuudessaan teoksen kolmas näytös. Näytelmän ensimmäinen ja toinen näytös toteutettiin takautumina ja kolmannen näytöksen sisään upotettuina monologeina. Ensemblen näyttelijät työskentelivät kaikki joko englanniksi tai omalla äidinkielellään. Näyttämölle tämä tuntui luovan eräänlaista äänimattojen energiaa ja virtaavuutta. Esimerkiksi suomalainen Anu Almagro näytteli teoksessa päähenkilö Raneshkajan tytärtä Anjaa. Hänen monologinsa toteutettiin suomeksi. Teksti oli toistumaa virkkeestä, ”*minä olen odottanut sinua luokseni, kaksi kokonaista vuotta minä olen odottanut sinua tulevaksi luokseni*”. Tässä tekstissä ja sen näyttämötoteutuksessa toteutuu myös Kristevan mainitsema kieleen liitetty affekti, tunneside ja kokemus jonka katsoja voi tunnistaa tai tilanne, jota vastaan näytellä. Kieli toimiikin käsittääkseen myös osana näyttelijäntyön koordinaation tekniikkaa. Se toimii yhtenä koordinaation elementtinä, joka täytyy purkaa. Tekstin ei tulisi olla etukäteen täydellisesti harjoiteltua muotoa ja äänitekniikkaa, artikulointia ja äänen volyyymiä, joka toistetaan esityksestä toiseen samana. Tekstin tulisi olla tilanteessa elävää ja impulsseille altista, jotta tekstin alla oleva tunnekokemus saadaan esille. Bral toteaaakin suhtautuvansa tekstiin kuin musiikkiin.

Yllä olevan tavoin Merleay-Ponty hahmottelee rakentumaisillaan olevaa kieltä. Hän esittää kysymyksen siitä, että ”*entä jos kieli ilmaisee yhtä paljon sanojen väleillä kuin sanoilla?*” Mitä jos sanomattomassa kielessä piilee yhtä suuri potentiaali kuin itse sanoilla? (Merleay-Ponty 2006, 269.) Hän jatkaa ajatustaan ilmaisevasta kielestä. Hän tulee päätelmään että meidän on ajateltava

puhetta ennen kuin se tulee ilmoille, taustalla olevaa hiljaisuutta joka ympäröi sitä herkeämättä ja jota ilman se ei sanoisi mitään – paljastettava hiljaisuuden säkeet joihin se kietoutuu. Valmiit, jo opitut ilmaukset sisältävät välittömän merkityksen, joka vastaa yksi yhteen vakiintuneita muotoja, sanoja ja sanontoja. Päällisin puolin ne ovat aukottomia; puhuvaa hiljaisuutta ei ole. Mutta sellaisten ilmausten merkitys, jotka parhaillaan toteutuvat, on aivan toisenlaista, lateraalia tai epäsuoraa merkitystä, joka kulkee sanojen lomassa – se on toisenlainen tapa ravistella kielen tai kerronnan

koneistoa ja saada siitä irti uusi ääni. Jos haluamme ymmärtää kielen alkuperäistä toimintaa, meidän on oltava kuin emme olisi koskaan puhuneet, alistettava kieli reduktiolle jota ilman se karkaisi meiltä jälleen kerran johdattamalla meidät siihen mitä se meille tarkoittaa. Meidän on katsottava sitä niin kuin kuurot katsovat puhuvia ja vertaillava kielen taidetta toisiin ilmaisiin taiteisiin: pyrittävä näkemään se yhtenä näistä mykistä taiteista. (Merleau-Ponty 2006, 272.)

Ymmärtääkseni tähän kielen alla olevaan hiljaisuuteen pyrittiin myös työpajan fyysisillä harjoitteilla. Ruumiillisuuden kautta pyrittiin tarttumaan kielen alla olevaan, syntymässä olevaan intentioon. Näin ollen tekstiä ei tullut ymmärtää tai tuottaa ulos siihen vakiintuneen muodon kautta tai psykologisen ymmärtämisen kautta: näin tämä teksti tulisi tulkita tai ymmärtää esitettäväksi. Ruumis syöttää tekstiin intentioita. Ruumis tietää enemmän kuin valmiina oleva teksti.

3.1.2 Näyttelijäntyön tekniikan työpajan rakenne

Song of the Goat Theatren työpajoissa työskentely tarkoitti jatkuvaa näyttämöllistä, fyysistä toimintaa. Työskentelyssä ei painotettu analyysiä eikä tilaa tai aikaa käytetty liialti osallistujien itsereflektioon. Käytännössä olimme jatkuvasti liikkeessä näyttämöllä, lukuun ottamatta ruokataukoa. Jotain harjoittelun intensiivisyydestä kertoo myös se, että osallistujien jalat olivat työpajapäivien päätteeksi usein joko vesikelloilla tai valkoisen urheiluteipin peitossa. Teipin tarkoituksena oli suojella jalkoja rakkuloilta. Työskentelytilassa oli hiottu puinen lattia joka yhdistettynä fyysisiin harjoitteisiin aiheutti usein hiertymiä asiaan vihkiytymättömille jalkaterille. Toinen työpajojen fyysistä rankkuutta leimaava piirre oli kuumuus. Työpajat järjestettiin heinäkuun lopulla, jolloin harjoittelutilassa lämpötila kohosi usein lähelle kolmekymmentä astetta.

Käytännön syynä työskentelystä puuttuvaan analyysiin saattoi olla se, että työpajat kestivät vain neljä päivää ja työpajapäivän kesto oli neljästä kuuteen tuntia. Osallistujille pyrittiin antamaan niin paljon materiaalia ja kokemusta Song of the Goat

Theatren työskentelystä kuin vain mahdollista. Toinen syy saattoi olla, oman tulkintani mukaan, nimenomaan tarkoituksessa herätellä osallistujien ruumiillista tietoa. Työstetyt harjoitteet avasivat tai lisäsivät ruumiillista tietämystä. Tietoa jota ei voinut sanallistaa, mutta joka tuntui ruumiissa. Pyrkimys oli pois mielen tuottamasta analyysistä. Työpajoissa työskenneltiin paljon kunkin osallistujan omien emootioiden kanssa. Tämän vuoksi eräänlainen puhdistautumisen ja uudistumisen tematiikka olivat läsnä ruumiillisessa kokemuksessa työpajapäivän jälkeen. Ruumiissa olleet tunteet olivat purkautuneet ulos.

Grzegorz Bralin ohjaamassa näyttelijäntyön tekniikka -työpajassa oli päivittäin toistuva rakenne. Työpaja aloitettiin ruumista lämmittävillä harjoitteilla. Tämän jälkeen alkoi intensiivisempi työskentelyperiodi, jonka jälkeen pidettiin ruokatauko. Työpajojen lopuksi tehtiin rentoutumis- ja palautumisharjoitteita, joiden muoto oli usein meditatiivinen ja yksilön ruumiin sisäisiin kokemuksiin keskittyvä.

Työpajapäivät jakautuivat yksilö- sekä ryhmätyöskentelyyn. Aamuisin työskentely aloitettiin yksilötyöskentelyllä, joka usein tarkoitti ruumista lämmittäviä harjoituksia. Ruumiilliseen läsnäoloon lisättiin mielikuvia, joilla pyrittiin herättelemään näyttelijän aisteja ja mielikuvitusta. Esimerkiksi näyttelijä kulkee tilassa ja kuvittelee, kuinka lämmin hunaja virtaa hänen ruumiissaan. Näyttelijän ruumis ja mieli pyrittiin virittämään ja toimimaan yhdessä.

Hulkon mukaan ihmisellä on viisi perusaistia. Näihin aisteihin kuuluu maku-, haju-, kuulo-, näkö- ja kosketusaisti. Kosketusaisti tarkoittaa käytännössä samaa kuin tuntoaisti. Nämä aistit ovat määritelty sillä perusteella, että ihmisen ruumiista löytyvät niitä vastaanottavat reseptorit. Aistit toimivat yhdessä ja yhteydessä toisiinsa aiheuttaen kokonaisvaltaisen aistimuksen. (Hulkko 2013, 214.) Aamupäivän harjoitteet keskittyivätkin tulkintani mukaan näiden kokonaisvaltaisten aistikokemusten herättelyyn.

Itselläni tämä ylhäällä esitelty hunaja harjoite herätteli voimakkaita näköaistimuksia. Kuvittelin ruumiini täyttyvän kullanvivahteisesta, notkeasta ja lämpimästä aineesta, jonka varassa ruumiini liikkuu. Koska hunaja on notkeaa, valuvaa ja taipuisaa, tuli myös ruumiini olla samankaltainen: notkea, elastinen ja lämmin. Luuston tarjoamat ruumiilliset rajoitteet tuntuivat siirtyvän kauemmaksi. Tällä hetkellä istuessani kaksioni sohvalla muistan ruumiillisen kokemukseni tämän mielikuvan kautta. Muistan kokemuksen oman ruumiini pehmeystä. Muistan harjoitteen tuottaman visuaalisen kuvan hunajasta ja sen ulkonäön, liikkeen ja sen miltä se maistui.

Yksilötyöskentelyn jälkeen kiinnitettiin huomio koko ryhmään. Esimerkkiharjoitteessa ryhmä pyrki kulkemaan näyttämöllä ja täyttämään tilaa tasaisesti. Tämän jälkeen Bral lisäsi työskentelyyn elementtejä. Näitä elementtejä olivat esimerkiksi kävelyn rytmi, kontakti toiseen näyttelijään, kontakti tilaan. Tässä konkreettisesti harjoitteessa näyttäytyi näyttelijäntyön koordinaation perusteet. Miten yhdistää eri näyttämötyöskentelyn elementtejä toisiinsa läsnäoloa ja kuuntelemista kadottamatta? Yllä olevassa esimerkkiharjoitteessa toistuvasti tapahtui niin, että lisätessä elementtejä yhteinen kuunteleminen unohtui. Ihmiset alkoivat myös kulkea piirissä, toisiaan seuraten. Tällöin yksilöllinen läsnäolo unohtui. Näyttelijäntyön koordinaation tekniikka ei keskity pelkästään esiintyjän omien näyttämöllisten elementtien työstämiseen. Tekniikan pitäisi myös yhdistää näyttämöllä oleva ensemble yhteyteen toisiensa kanssa.

Usein harjoitteita täydennettiin mielikuvilla. Esimerkiksi edelliseen harjoitteeseen Bral antoi mielikuvaksi sen, että ryhmä kävelee laivan kannella. Tehtävänä on täyttää laivan kansi niin tasaisesti, että laivan kanteen ei tule vuotavia kohtia. Mikäli tilaan ryhmän pysähtyessä jäi tyhjä suurehko alue, tämä tuli tasapainottaa mahdollisimman nopeasti muuttamalla asetelmaa tilassa. Harjoituksen tarkoituksena on lisätä ryhmän kuuntelemista ja reagointikykyä. Oman tulkintani mukaan harjoite antaa myös

ryhmänohjaajalle tietoa ryhmadynamiikasta: kuka reagoi nopeasti ja kuka passivoituu, miten ryhmä selvittää keskenään vaikeat tilanteet.

Song of the Goat Theatren työskentelyssä tehdään paljon harjoitteita myös parityöskentelynä. Tämän harjoittelun kautta pyritään hakemaan keskinäistä kuuntelemista ja kontaktia ja ennen kaikkea sitä, että näyttelijän ilmaisun suunta on aina ulospäin. Työskennellessä parin kanssa tämä kahden ihmisen välisyys ja ilmaisun suunta kohti toista tulee näkyväksi. Samalla työskentely vie näyttelijää poispäin omasta sisäisestä maailmasta, tai tarkemmin sanottuna ilmaisun kääntymisestä sisäänpäin.

Yllä olevissa kappaleissa olen esitellyt näyttelijäntyön koordinaation tekniikan perusajatuksen, työpajapäivien rakennetta ja tekniikan suhdetta esiintyjän tunnetyöskentelyyn ja kieleen. Samalla olen eritellyt muutamaa työpajaharjoitetta. Seuraavissa luvuissa pureudun seikkaperäisemmin sekä näyttelijäntyön tekniikka työpajan että ruumiin musikaalisuuden työpajan sisältämiin harjoitteisiin.

3.2 Bambukepit ja ruumiin havaitsemat impulssit

Ryhmän sisäistä kuuntelemista, vuorovaikutusta ja energiaa haettiin työpajoissa mm. rytmyöskentelyn, bambukeppityöskentelyn sekä yhteisten laulujen ja harmonian myötä. Seuraavaksi esittelen harjoitteita, joissa apuna käytettiin bambukeppejä. Harjoitteet toimivat reagointiharjoitteina, joissa oli läsnä usein myös yllätyksen elementti. Bralin mukaan näyttelijän tärkein elementti on toimia. Harjoitteilla ja niiden sisään rakennetulla yllätyksellä pyrittiin löytämään se hetki, jossa näyttelijä toimii täysin aistien ja vaistojensa varassa. Työskentelyyn lisättiin myös usein seuraavana elementtinä teksti.

Bambukeppejä käytettiin niin yksilö-, pari-, kuin ryhmätyöskentelyssä. Yksilötyöskentelyssä esiintyjä piirsi ohuella bambukepillä kuviota ilmaan. Harjoitteessa esiintyjän tuli mielessään pyrkiä muistamaan ilmaan piirtämänsä kuvio mahdollisimman pitkään. Kun kuvio unohtui, piirtäminen aloitettiin alusta. Harjoitteen tarkoituksena oli herätellä näyttelijän mielikuvia ja kehittää tämän muistia. Samalla harjoite toimi keskittymisharjoituksena.

Ryhmäharjoitteessa ryhmän tarkoituksena oli kulkea tilassa ja heitellä bambukeppejä toisilleen. Keppien kiinniottamisen ja heittämisen tuli tapahtua ilmavasti ja näyttelijän jalkatyöskentelyn tuli olla kevyttä. Tällä haettiin ryhmään yhteistä kuuntelemista ja reagointia. Toinen ryhmässä tapahtuva reagointiharjoitus toi mieleen lapsuuden pihaleikit: Viiden hengen ryhmissä yksi ryhmän jäsenistä asettautuu piirin keskelle ja pyörittää keppiä oman ruumiinsa ympärillä ylhäältä alaspäin ja taas palautuen ylöspäin. Loput ryhmästä asettuvat keskimmäisen ympärille ja heidän tehtävänään on hypätä kepin ylitse aina kun keppi osuu kohdalle. Vastaavasti mikäli kepin yli on mahdotonta hypätä, liike vaihtuu kumarrukseksi. Tällöin keppi väistetään sukeltamalla sen alta.

Parityöskentelyssä bambukeppiä heitetään niin ikään parille. Parin tarkoituksena on napata keppi mahdollisimman kevyesti kiinni. Harjoitetta varioitiin myös siten, että toinen parista pitää keppiä pystyssä ja toinen asettuu keppiin selin. Parin irrottaessa otteensa kepeistä toinen parista kääntyy ympäri ja pyrkii nappaamaan kepin ennen kuin se osuu maahan. Bral painotti harjoittelussa kepeitä jalkoja. Keppityöskentelyn ja siihen liittyvän näyttelijäntyöllisen liikekielen tuli olla kevyttä ja vapaata. Tämän ajatuksen kautta keppityöskentely muuttuukin ikään kuin tanssiksi. Toisessa reagointiharjoitteessa toinen parista käytti bambukeppiä miekkana, jota toisen parista tuli väistellä. Tässäkin harjoitteessa tärkeää oli vuorovaikutus. Tarkoituksena ei ollut vaikkapa paeta keppiä, vaan keppiä saattoi väistellä ja kommunikoida sen kanssa niin että liike muuttui ikään kuin tanssiksi. Tähän liikeharjoitteeseen lisättiin kunkin itse

harjoittelema monologiteksti. Tällöin teksti reagoi liikkeen ja ruumiin tuottamaan impulssiin.

Eräässä harjoitteessa työskennellessäni parin kanssa bambukepeillä ensemblen jäsen Julianne Bloobgoodin tuli ohjeistamaan meitä. Hänen mukaansa työskentelymme oli yllätyksetöntä ja ennalta arvattavaa. Tämä tuotti “kuollutta teatteria”. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että työskentelimme liian turvallisuudenhakuisesti. Haimme yhteistä kuuntelemista mutta tämä tarkoitti myös liian empaattista tai “kilttiä” suhtautumista parin työskentelyä kohtaan. Heitimme kepin aina niin helposti, että pari sai sen varmasti kiinni. Tämä ei ollut omiaan herättelemään näyttämöllistä reagoitokykyä. Näyttämöllinen vaaran elementti puuttui.

Yllä esitellyissä bambukeppiharjoitteissa fyysinen reagointi ja impulsseihin tarttuminen nousi työskentelyssä keskiöön. Harjoitteet lisäsivät myös fyysistä notkeutta ja taitoa. Ne myös vahvistivat ryhmän sisäistä dynamiikkaa ja kuuntelemista, loivat tilaan yhteistä energiaa. Seuraavaksi esittelemissäni harjoitteissa näyttelijän sisäinen maailma nousi harjoituksen keskiöön.

Fyysisessä impulssiharjoitteessa pari manipuloi toista bambukeppien avulla. Parilla on käytössään kaksi keppiä joiden kummastakin päästä kumpikin ottaa kiinni. Toinen parista johdattaa toista näiden keppien avulla ja keppien liike syöttää parille ruumiillisia impulsseja. Harjoitteessa oli tärkeätä vapauttaa parin energiaa työskentelyyn. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että impulssin antajan tuli löytää tapoja lisätä parin työskentelyyn energiaa. Impulssin tuli ikään kuin irrottaa parin ruumiillisia lukkoja. Tässä harjoitteessa näyttelijän ruumiiseen kohdistuu kaksi eri suuntaa käytettäessä kahta keppiä, jotka saattoivat keskenään viedä parin ruumista eri suuntiin. Viedessä tätä harjoitetta pidemmälle parityöskentelyssä impulssien vaihtaja vaihtuu sanattomasti, jolloin toinen pareista alkaa kuljettaa toista. Tässäkin tapauksessa liike muuttuu yhteiseksi tanssiksi. Bambukeppien keveys ja ohut muoto

pakottavat parityöskentelyn hyvin kuuntelevaan ja kevyeen muotoon. Kun harjoitteissa yhteys parien välillä on saavutettu, lisättiin työskentelyyn teksti. Näyttelijän tuottamat ruumiilliset impulssit reagoivat tähän tekstiin ja tuottivat uudenlaista tekstinkäsittelyn tapaa. Tekstin alla oleva ilmaisu on alati muuttuvaa ja ympäristön impulsseihin reagoivaa. (Kuvaliite 1, 2)

Fyysinen liike ja tekstit alkoivat toimia vuorovaikutuksessa toisilleen impulsseja ja reagointia tuottaen. Bambukeppiharjoitteiden tarkoituksena oli vapauttaa tekstin sisältämää energiaa ja näyttelijän energiaa ulospäin suuntautuvaan ilmaisuun. Pyrkimyksenä oli ikään kuin murtaa opittu tekstin tuottamisen tapa. Tärkeänä elementtinä tässä toimi nimenomaan impulssin ennalta arvaamattomuus. Yllättävä impulssi tuottaa uudenlaista reagointia tekstin tasoon. Tavoitteena oli tuottaa autenttista ja kuuntelevaa läsnäoloa. Parin ote kepeästä oli kevyt, yleensä kepeästä pidettiin kahdella sormella kiinni tai vastaavasti hyvin kevyellä otteella. Tekstin tullessa mukaan sen työstäminen aloitettiin hyvin usein kuiskaamalla. Tällä dynamiikalla pyrittiin hakemaan autenttista kuuntelemista parien välille. Kuunteleminen ja vuorovaikutus tuli aina ennen yksilön tekstityöskentelyä. Kun kuunteleminen oli löydetty, oli mahdollista alkaa tuottamaan tekstiä kovempaa, tai rajumpaa liikettä. Tekstin kuiskaaminen nostaa keskiöön myös tekstin alla olevat impulssit, ei niinkään oikeaa ja teknillistä tapaa artikuloida tekstiä kuuluvasti tms.

Ylhäällä kuvattua harjoitetta työstettiin myös ilman bambukeppejä. Tällöin parityöskentelyssä pari antoi parinsa ruumiiseen impulsseja. Toinen parista tuotti tekstiä ja toinen antoi puhujan ruumiiseen impulsseja. (Kuvaliite 3, 4) Impulssit saattoivat olla ruumiillisia kosketuksia. Toinen tapa antaa parille impulsseja oli pitää parin ranteesta kiinni ja kuljettaa paria tilassa. Kuljetettava puhui omaa tekstiään ääneen. Ranne on ihmiselle herkkä alue. Pitämällä kevyesti parin ranteesta kiinni ja syöttämällä ranteen kautta impulsseja parin keskinäinen kuunteleminen nousi tärkeään osaan. (Kuvaliite 5) Harjoitteessa tutkittiin jatkuvasti sitä, miten ruumiillinen liike vaikuttaa tekstin tuottamiseen. Ruumis ei saanut olla liian passiivinen tai paria ei saanut raahata eteenpäin, jolloin keskinäinen kuunteleminen katosi. Näihin

impulsseihin lisäsimme tekstiä päälle. Pariharjoitteessa työskentelin Song of the Goat Theatren Juliana Bloodgoodin kanssa. Minun tuli antaa hänelle vain vähän impulsseja ja hän reagoi heti tilanteeseen tunteella. Hän opetti myös antamaan keveitä impulsseja poskeen ja leukaan tai selkärankaan annettuja nopeita impulsseja. Eri ruumiinosat ja niihin työnnetyt impulssit aiheuttivat erilaisia tuntemuksia. Vatsaan työnnetyt impulssit tuottivat itselleni uhkaavan mielikuvan. Jotain täytyi suojella. Annoin Bloodgoodille impulsseja myös jalkoihin ja jalkapohjiin, korvanlehteen. Huomasin että on tärkeä käyttää myös impulssin antajan mielikuvitusta. Oli oltava toisen kanssa hetkessä kiinni.

Bloodgood teki minulle myös selkään suoran viivan, joka tuntui aiheuttavan maahan romahtamisen. Itse ikään kuin asetuin uhrin positioon. Kun tein tämän samaisen impulssin hänelle, hän tipahti impulssista kiemurrellen lattialle. Hänen reaktiossaan oli läsnä jotakin nautinnollista, kikattelevaa, seksuaalista. Tässä kohtaa piilee myös harjoitteen mielenkiintoisuus. Käytännössä annoimme toisillemme samaan kohtaan ruumista saman impulssin, mikä kuitenkin tuotti hyvin erilaisen reaktion. Kukin ruumis reagoi tavallaan.

Tätä harjoitetta myös jatkojalostettiin pidemmälle. Pyrimme kulkemaan tilassa mielikuvituksen voimalla niin, että kuvitteellinen johtaja seuraa sinun liikkettäsi tai sinä seuraat tämän johtajan liikettä. Viejä ikään kuin tanssittaa sinua. Tämä kuviteltu hahmo oli hyvin taitava ja yllättävä. Hän antoi sinulle impulsseja, joita seurata. Pikkuhiljaa näihin impulsseihin ja mielikuviin lähdettiin tuottamaan ääntä ja tekstiä. Liikettä pienennettiin koko ajan kunnes se oli vain pientä impulssia, pientä tärinää kehossa. Tämän pienen impulssin avulla etsittiin tunnetta joka tekstin alla on. Itse käytin Saima Harmajan runoa *Noita*:

*Minä olen noita.
Vaviskaa minun edessäni, oi ihmiset.
Kun minä nostan lumotun sauvani,
tottelee minua kaikki maailmassa.*

*Katsokaa!
Siellä, missä äsken kohosivat kiviset muurinne,
pauhaavat nyt valtameren mainingit
pirstoutuen koralliriuttaan.
Ja kalpean ikkunan takana
huojuvat intohimoiset palmut,
ja pimeydessä hiipivät pantterit pehmein tassuin.*

*Minä olen noita.
Kuuletko, ruumiini, olet noidan ruumis,
eikä noita voi kärsiä.
Jännity, murtuva ruumiini,
taikasauva on sytyttävä sinut ilmiliekkiin.
Sillä noita ei voi sairastaa.
Hän voi vain kohottaa lumotun sauvansa
tai kuolla.*

Saima Harmaja

Pienen impulssin avulla pyrittiin pitämään ruumiin energiataso käynnissä. Tekstin alla impulsseina tuntui olevan jonkinlainen epätoivo, turhautuminen, luovuttamisen ja taistelun välinen maasto. Muistan myös työskentelyyni liittyvän paljon aistillisia havaintoja. Työstäessäni tekstiä tuntui pakottavan tarpeelliselta nostaa katsettani yläviistoon. Samalla mielikuvissani näin itselläni karahkan kädessäni. En konkreettisesti kohottanut katsettani ikään kuin pitäisin karahkaa, mutta näin itseni mielikuvissa noitana jolla on karahka kädessä. Lisäksi muistan mielikuvissani olleen paljon liilan ja hailakan sinisiä värejä. Kuin runosta kohoava noita olisi ollut tuon värinen. Harjoitteessa eri aistit sekoittuivat toisiinsa ja tuottivat toisilleen materiaalia.

Yllä mainituissa harjoitteissa läsnä on esiintyjän ruumiiseen monelta eri taholta tulevia impulsseja. Kyseessä on koordinaation tekniikka ja samalla myös eriyttämisen tekniikka. Esiintyjän kiinnittäessä huomiota moniin eri impulsseihin ja eri puolilta tuleviin ärsykkeisiin hän väkisinkin tulee päästämään irti kontrollista tai opitusta tavastaan tuottaa näyttelijäntyöllistä materiaalia. Tällöin jokin alkukantainen yhteys eri elementtien välillä tuntui löytyvän tai tulevan näkyväksi. Tämä kontrollin irtipäästäminen näkyi myös impulssien antajan työskentelystä. Tarkoitus oli antaa parille sellaisia impulsseja, jotka *vapauttavat energiaa*. Parin ruumista tuli tutkia ja hakea impulsseja joka vie liikettä eteenpäin, kuljettaa ruumista pidemmälle siihen suuntaan mihin se on menossa. Samalla elementtinä saattoi käyttää yllätystä. Paria

kosketetaankin paikkaan joka yllättää tämän. Työskentelyssä energia vapautuu, vie näyttämöllistä tilannetta eteenpäin ja auttaa esiintyjää päästämään irti kontrollista.

Bambukeppityöskentelyssä myös vaistot nousivat tärkeään osaan työskentelyssä. Väitöstutkimuksessaan *Olemisen poeettinen liike – tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999* tanssitaiteen professori Kirsi Monni pohtii tanssiteoksissa tapahtuvaa olemisen tapaa, tanssiontologiaa. Hänen mukaansa kokemuksessamme toteutuu usein spontaania synestesiaa, toisin sanon aistipiirien rajoja ylittävää aistimista. Ääni voi esimerkiksi tuottaa visuaalisen havainnon. (Monni 2004, 246.)

Voin myös kuvitella liikkeen ja äänen synestesiaa pelkän eletyn kehontietoisuutenimuistin perusteella. Voin kohdistaa huomioni eletyn kehon kokemukseeni ja lähteä seuraamaan jotakin aistimusta, antaa sen kehittyä mielikuvissani liikkeeksi, vaikkapa kevyesti putoilevaksi askellukseksi ja se herättää minussa välittömästi musiikillisia kuulomielikuvia. Liike myös avaa aina jonkin ympäristön. En näe mielikuvituksessani liikkeen kulkua ”ei-missään”, vaan liike tapahtuu aina jollain lailla virittyneessä ja värittyneessä tilassa, maisemassa. Liike luo mielentilan, avaa tilallisen olemisen, maiseman, ympäristön. (Monni 2004, 246.)

Tunnistan itse tämän samankaltaisen ilmiön tapahtuneen useasti työpajoissa, ja varsinkin työskenneltäessä ruumiillisten impulssien kanssa. Aistien virittyessä ne myös alkoivat antaa impulsseja toisilleen. Usein tämä tapahtui liikkeen myötä. Liike toi ruumiissa sijaitsevaa tunnetta näkyväksi. Liikkeen kautta avautuivat mieleeni myös maisemat. Nämä maisemat, ehkä tarkemmin kuten Monni määrittelee, ympäristöt, jäivät elämään ruumiilliseen tietoisuuteen. Tämän vuoksi minun on helppo palauttaa mieleeni esimerkiksi *Noidan* runolliset maisemat ja ympäristö. Ruumiini ikään kuin näki.

3.2.1 Tunteet ja läsnäolo

Song of the Goat Theatren harjoitteissa työstiin paljon näyttelijän henkilökohtaisia tunteita. Pyrkimys oli aitoon tunnekokemukseen. Työpajan loppukeskustelussa Bral sanoi tunteiden olevan jatkuvasti liikkeessä. Ei ole olemassa yhtä puhtaana ja autenttisenä säilyvää tunnetta, vaan ihmisessä virtaavat ja vaihtuvat jatkuvasti eri tunteet. Oman tulkintani mukaan harjoitteissa pyrittiin herättämään esiintyjän omaa kuuntelemista kohti omia tunnekokemuksiaan. Autenttisuus tarkoitti käytännössä sitä, että oli herkkänä omalle silloiselle tunnekokemukselle. Tätä ei pyritty peittämään tai esittämään. Tähän tässä ja nyt hetkessä olemiseen liitän tärkeänä elementtinä läsnäolon ja kuuntelemisen. Tunteet ja läsnäolo pakenevat usein, varsinkin tieteellisessä keskustelussa, määrittelyä. Seuraavassa alaluvussa esittelen harjoitteiden myötä esiin tulleita tunnekokemuksia tai hetkiä, joissa kokemus on tiivistynyt joksikin konkreettiseksi.

Läsnäoloharjoitteessa ryhmä seisoo piirissä. Piirin vastakkaisilta puolilta kaksi ihmistä katsoo toisiaan silmiin ja he vaihtavat paikkaansa piirissä sanattomasti. Missään vaiheessa paikan vaihtoa pari ei käännä toiselle selkäänsä, vaan katsekontakti säilyy. Tässä harjoitteessa tutkittiin kahden ihmisen välistä kontaktia, vuorovaikutusta ja kuuntelemista. Tehdessäni itse tätä harjoitetta aloin automaattisesti hymyillä parilleni, joka vastasi hymyyn. Bral keskeytti heti harjoitteen. Hänen mukaansa hymy on sosiaalinen konstruktio, jota me emme tässä harjoitteessa tarvitse. Voimme päästää siitä irti ja keskittyä kontaktiin. Toisin sanoen Grotowskin via negativen ajatusta mukaillen pyrimme päästämään irti sosiaalisista, opituista tavoista ja löytämään autenttisempaa läsnäoloa ja kuuntelemista. Tätä kontaktia pyrimme myöhemmin ylläpitämään kohtaamalla toisemme ja heittelemällä bambukeppejä. Gregor nosti esille Peter Brookin harjoitteen: *“catch and let loose”*. Eli kohtaa jokainen uusi ihminen aina kerrallaan ja tämän jälkeen päästä irti. Tätä harjoittelimme paljon liikkumalla tilassa ja kohtaamalla toisen ihminen, sen jälkeen päästämällä irti ja kohtaamalla toisen ihmisen. Jokaisella meillä on omanlaisemme energia, joka viestii toiselle jotakin. Tätä energiaa pyrimme aistimaan ja seuraamaan.

Eräässä harjoitteessa tarkasteltiin energiaa ja läsnäoloa, joka ihmisestä välittyy. Harjoitteessa ryhmä kulki tilassa. Kun Bral sanoi seis, kaksi ihmistä jatkoi matkaansa tilassa. Pyrkimyksenä oli kulkea tilassa *“in a clear state of mind”* sekä hyvin varmana. Muut ryhmän jäsenet pysähtyivät paikoilleen ja seurasivat kahden muun liikettä. Bral antoi ohjeeksi muille ryhmän jäsenille lähteä seuraamaan henkilöä, jolla oli voimakkain läsnäolo. Ryhmän muut jäsenet lähtivät kulkemaan henkilön perässä. Bral myös muutti määreitä. Tehtävänä oli seurata henkilöä joka oli heidän mielestään kiinnostavin, ketä kantaa sisällään suurinta salaisuutta jne. Näitä määreitä on esiintyjällä monia. Bralin mukaan olisi ihan eri asia kysyä kuka teidän mielestänne oli kaunein, tai rumin, tai seksikkäin. Näyttelijä suhteessa katsojaan on monien eri tulkintojen varassa.

Tunneharjoitteessa koko ryhmä käveli tilassa. Bral antoi ohjeeksi etsiä itsestään tunteita, joita hän luetteli ääneen. Tehtävänä oli myös tarkastella sitä, mikä tunne löytyi omasta henkilökohtaisesta kokemusmaailmasta helpoiten. Mikä tunne tuli helpoiten esille. Mitä tunnetta oli taasen vaikeinta saavuttaa ruumiissaan? Itselleni helpoimmaksi tunteeksi nousi suru ja sitä kautta itku. Vaikein tunne löytää ruumiiseensa oli hylätyksi tulemisen tunne. Itselläni se tuntui olevan jossain niin piilossa, että sitä ei ollut valmis työntämään esille ja työskentelemään sen kanssa.

Neljäntenä, eli viimeisenä työpajapäivänä aloitimme työskentelyn kulkemalla tilassa ja kuuntelemalla ruumistamme. Tarkoituksena oli työskennellä nopeasti vaihtuvien tunnetilojen kanssa. Käänsimme katsetta sisään. Bral ohjasi meidät muistoihimme ja lapsuuden paikkaan, jossa tunsimme olevamme turvassa. Itselleni mielikuvat tulivat pitkälti mummolasta. Muistin yläkerran, jossa nukuimme patjalla lattialle. Muistin myös peittojen sävyt, tilan ahtauden, lipastossa olevat papiljotit. Seuraavaksi tunsin miltä lattiamatto tuntui juuri heränneissä jalkapohjissa ja ihossa. Muistin miltä mummini tekohampaat näyttivät vesilasissa, kuinka ne kiehtoivat minua. Muistin kesän jolloin kävelin pikkuserkkuni Ninan luokse lammen ohitse. Muistin iltaisin pimeään metsän lammen vieressä, taistelun paniikkia ja juoksua vastaan, pyrkimyksen pitää pelon aisoissa. Toinen muisto toi toisen muiston. Tämän jälkeen vaihdoimme

nopeasti tunnetilasta toiseen. Haimme sitä, miltä tämä tunnetila tuntuu ruumiissa ja minkälaista olemista se tuottaa. Tunteita, joiden kanssa työskentelimme, olivat viha, suru, kateus, varmuus/luottavaisuus. Mielikuvilla ikään kuin ruumillinen koneisto laitettiin käyntiin, jota sitten ohjattiin tunnetyöskentelyyn.

Seuraavaksi kävelimme tilassa ja tutkimme sitä, miten kauan katsomme toista silmiin ennen kuin haluamme kääntää katseen pois. Käännyimmekö sisään, pakenemmeko vai avaudummeko kohtaamiselle. Kaikenlainen reagoiminen oli hyväksyttävää, harjoitteen tarkoituksena oli tulla tietoiseksi tästä piirteestä itsessään. Paras tapa välttää tätä katseen murtumista Bralin mukaan oli *“olla utelias toista kohtaan”*. Katseeseen sisältyy myös paljon sisäisen ja ulkoisen maailman välistä yhteyttä. Katseen avoimuus ja sen avoimuuden hakeminen ovat tulkintani mukaan tärkeä näyttelijän koordinaation tekniikkaa määrittämä elementti.

Seminaarityössäni *Katseita kehoon – kahden näyttelijän kekokemuksia näkynäyttämöillä* tarkastelin suomalaisen näyttelijän ruumiskokemuksia 2010 -luvulla. Tutkimus oli haastattelututkimus, jossa näyttelijäopiskelija Laura Rämä pohti eräässä osassa myös näyttämöllistä esiintyjän katsetta. Tiedostan että Rämän kokemukset ovat erillisiä omista Song of the Goat Theatren työpajakokemuksistani myös ajallisessa kontekstissa. Tarkasteltaessa näyttämöllistä ruumiskokemusta ja esiintyjän sisäisen ja ulkoisen maailma suhdetta katseen kautta Rämä erittelee kuitenkin jotain mielenkiintoista, josta löydän yhtymäkohtia työpajatyöskentelyyn. Rämä nosti esille katseeseen liittyvän häpeän kokemuksen. Rämä pohti haastattelussa katseen tematiikkaa, miten näyttelijä katsoo? Miten katseen kautta luodaan yhteys yleisön ja esittäjän välille? Katseen Rämä määritti sillaksi, jolla näyttelijä tuo sisäisen ruumiillisen kokemuksen ulos. Räpyttämällä silmiä esiintyjä katkaisee tämän yhteyden. Hän näki katkeamisen niin positiivisena kuin negatiivisena ilmiönä. Tätä kautta katseeseen sisältyy informaatiota, joka kertoo esiintyjälle ruumiillisuuden rajoja, sitä mihin näyttelijä ei ole valmis viemään ruumistaan. Katseella voi myös sulkea ruumiin ja päättää ettei astu jonkin tietyn asian, kuten yleisön katseen, eteen. Rämän mukaan katse on myös puolustusmekanismi. Kun näyttelijä tuntee olonsa epävarmaksi tai häpeää jotain näyttämöllä, hän ei silloin katso vastanäyttelijää tai

yleisöä, eikä luo yhteyttä katsojan ja yleisön välille. Mutta jos näyttelijä pystyy vaikka pakon kautta kohtaamaan ja nostamaan katseensa kohti yleisöä, häpeän muurit alkavat murtua. Näyttämö on katsomisen paikka ja jos näyttelijän katse ei ole valmis kohtaamaan katsojaa, se aiheuttaa tilanteeseen suuren ristiriidan. (Sahlstedt 2011, 11.) Tämä sisäisen maailman ja ulkoisen maailman välinen suhde tuli näkyväksi usein myös Song of the Goat Theatren työskentelyssä. Käsittelen tätä rajapintaa lisää tarkastellessani esiintyjän äänityöskentelyä.

Anu Koskisen tutkimuksessa näyttelijät puhuivat aidon tunteen synnyttämisestä mielikuvan avulla. Usein näyttelijän koki olevansa huono jos ei roolissa saanut *“tunnetta liikkeelle”*. (Koskinen 2013, 137.) Myös Bral ohjeisti tunteiden esille tuomista mielikuvien avulla. Oli mietittävä itselleen rakasta henkilöä jonka kanssa ei ollut pitkään aikaan kohdannut. Piti hyväksyä tunteet joita tämä mielikuva herättää ja tämän jälkeen hyvästellä henkilö. Tämä tapahtui piirissä muiden ihmisten kanssa.

Koskinen nostaa esille tutkimuksessaan Richard Hornbyn ajatuksia oikeista ja kuvitteellisista tunteista. Hornbyn mukaan oikeat tunteet esiintyvät oikeassa elämässä, kuvitteelliset tunteet liittyvät roolin rakentamiseen näyttämöllä. Oikeita tunteita kuvaa niiden *“nopea syntyminen ja hidas ohimeneminen sekä suora reaktiivisuus impulsseihin”*. Lisäksi ne ovat usein ilmentyessään kivuliaita, esiintyjä pyrkii torjumaan niiden esiintuloa alitajunnallisesti ja niiden kontrolloiminen on hankalaa. Kuvitteelliset tunteet taas toimivat Hornbyn mukaan niin että ne rakentuvat hitaasti ja menevät ohi nopeasti. Niiden tuottamiseen liittyy esteettinen etäännytyks ja niille pystytään antamaan muoto. Esiintyjä ei kohdistakaan niihin torjuntaa ja niiden hallitseminen on helppoa. (Koskinen 2014, 142.) Koen, että Song of the Goat Theatren työskentelyssä pyrittiin esille tuomaan Hornbyn mainitsemia oikeita tunteita. Bambukeppitekniikoiden ja ruumiillisten impulssin kautta pyrittiin pääsemään kiinni tähän tunteiden suoraan reaktiivisuuteen näyttämöllä. Alitajuntaa ei myöskään nähty negatiivisena asiana työskentelyssä. Alitajuntaa ja sieltä ilmeneviä tunteita pyrittiin nimenomaan aktivoimaan. Hornbyn ajatus tunteiden ohimenemisestä on myös kiinnostava ja on ristiriidassa Bralin työskentelyn kanssa, jossa tunteet nähdään

jatkuvasti muuttuvana ja virtaavana ilmiönä. Ei ole olemassa yhtä tunnetta, joka ilmestyy ja sitten hiipuu pois, vaan tunne on jatkuvassa muutoksen tilassa vaihtuen joksikin toiseksi.

3.3 Hevosvaljakko, lantio, parihypyt

Edellisessä kappaleessa esittelin harjoitteita, joissa käytettiin välineinä bambukeppejä. Vaikka harjoitteissa oli tietty rakenne, esimerkiksi bambukeppejä käytetään impulssien tuottajana, työskentelyssä improvisaatiolla oli iso osa. Tässä seuraavassa kappaleessa esittelen työskentelytapoja, jotka pohjautuvat enemmän ruumiillisiin tekniikoihin. Näissä harjoitteissa on edellä mainittuja harjoitteita rajatumpi struktuuri, jonka puitteissa harjoitteet tehdään.

Hevosvaljakkoharjoitteessa ryhmä lähtee kulkemaan tilassa samaan tapaan kuin hevosvaljakko. Yksi vuorollaan ottaa liikkumisesta vetovastuun ja lähtee kuljettamaan laumaa eteenpäin. Valjakon johtajalla on oma persoonallinen vetotapansa ja energiansa. Tähän liike-energiaan muu ryhmä mukautuu ja lähtee seuraamaan lauman johtajaa. Vetäjällä on vastuu kuunnella laumaansa. Harjoitteen edetessä ryhmä sulkee silmänsä ja ottaa edellä kulkevan olkapäästä kiinni. Näin liikutaan vahvasti kokemuksellisen ja kinesteettisen kuuntelemisen varassa yhden aistin poistuessa käytöstä. Harjoitteessa pyritään aistimaan yhteistä energiaa. Blesser & Salter teoksensa *Spaces Speak Are You Listening* esittelykappaleessa toteavat ihmisten pystyvän tulkitsemaan eri tilallisten elementtien kuten seinän, kaikua. Kun kuuloaistimme kehittyy tarpeeksi havainnoimaan ja tulkitsemaan tilallista kaikua, voimme nähdä korvillamme. (Blesser & Salter 2007, 2.) Heidän mukaansa myös tuntoaisti sisältää aistimuksia mm. liikkeestä, lämpötilasta ja värähtelystä. (Blesser & Salter 2007, 4.) Toisin sanoen meidän aistimme sekoittuvat toisiinsa ja reagoivat suhteessa toisiinsa. Hevosvaljakko harjoitteessa ryhmältä poistettiin yksi aisti käytöstä. Tällöin muut aistit alkoivat aktivoitua. Harjoitteen tarkoituksena oli myös

löytää yhteyttä eri aistimuksien välille ja samalla harjoittaa näyttelijäntyön koordinaation tekniikkaa.

Lantioharjoitteessa toinen parista antaa parin lantioon impulsseja, eri voimakkuuksilla ja tavoilla. Parin tuli liikkua näiden impulssia mukaan. On huomioitava impulssin voimakkuus. Impulssin vastaanottajan ei tulisi työntää liikettä tarpeettomasti eteenpäin tai jatkaa liikettä turhaan. Liikkeen kesto on sidoksissa impulssin voimakkuuteen. Seuraavaksi harjoitteessa tutkimme anatomisesti toisen lantiota. Tarkoituksena oli löytää sieltä häntäluu ja häpyluu ja niitä painamalla liikuttaa toisen lantiota eteen ja taaksepäin. Tämän lisäksi tarkastelimme sitä missä on lantion korkein kohta ja missä sijaitsevat lantion sivussa olevat reisiluiden päät. Lantiota liikuttamalla aloimme myös liikuttaa paria, pyrimme viemään häntä liikkeisiin mihin hän ei muuten normaalisti menisi, esimerkiksi tällä tavalla hän ei menisi alas lattialle. Harjoite avaa tietoisuutta lantiosta ja sen anatomiasta. Itselleni työskennellessä nousi myös mielikuvia luisesta lantiosta, pystyin hyvin kuvittelemaan lihojen sisällä olevan lantion harmaana ja kulmikkaani.

Hyppeilyharjoituksessa toinen parista lähtee johtamaan kulkua ja toinen parista seuraa. Liike sovitetaan taustalla soivaan rummun rytmiin ja muuttuu eräänlaiseksi hyppeilyksi. Hypyissä tarkoitus ei ole hypätä korkealle vaan edetä ja pysyä lähellä maata. Ulkoisesti liike muistuttaa hyvin paljon afrikkalaista tanssia. Pareittain kulkeminen herätti myös mielikuvia vaeltavasta kaksikosta ja tuo mieleen hahmoina Beckettin *Huomenna hän tulee* klovnit. Parin tehdessä käännöksen myös takana seuraava pari kääntyi ja reagoi. Kun tätä parivaljakkona kulkemista ja yhteistä rytmiä ja kuuntelemista oli haettu hetki, harjoitukseen lisättiin hengitys. Jokaisella uloshengityksellä suusta purkautui ääni johon seuraava pari reagoi omalla uloshengityksellään ja äännähdyksellä. Hengitys loi harjoitteeseen rytmiä johon toinen parista vastasi. Tässä harjoitteessa ilmenee hyvin myös näyttelijäntyön koordinaation tekniikka suhteessa koko ryhmään. Harjoitteen sisältämän rakenteen myötä koordinoitiin pari työskentelemään keskenään. Toinen parista hypähtää ilmaan ja kääntyy, toinen vastaa tähän purkamalla hengityksen kautta ääntä tilaan.

3.4 Musikaalisuus ja ääni

“Musical Drama - creating theatre in which dramaturgy originates from the spirit of music and is built around song (Bral School 2015).”

Musiikilla on tärkeä osa Song of the Goat Theatren näyttämöestetiikassa. Musicality of the body -työpajassa näyttelijäntyön koordinaation tekniikkaa, yhteyttä eri näyttämölistien osa-alueiden välillä etsittiin yhteisen laulun ja äänityöskentelyn kautta. Siirryttäessä pois ruumiiseen sidotuista fyysisistä elementeistä esille nousee ruumiinkuvasta löytyvät abstraktit ominaisuudet. Näihin ominaisuuksiin luen kuuluvan hengityksen ja sitä kautta hengitykseen läheisesti liittyvän äänentuotannon.

Erkkilä puhuu väitöskirjassaan äänestä ruumiinkuvaa laajentavana elementtinä. Hän käyttää termiä *akustinen ruumiinkuva*, jonka hän määrittää olevan henkilökohtaisen ruumiinkuvan osa. Ruumiinkuva laajenee tilaan äänen myötä. Tämän myötä ääni herättää tuottajassaan mielikuvia ja nämä mielikuvat saattavat olla erilaisia tai ristiriidassa visuaalisen ruumiinkuvan kanssa. (Erkkilä 2008, 252.) Siinä missä taasen Tampereen näyttelijäntönlaitoksen puhetekniikan ja ääni-ilmaisun yliopiston lehtori Tiina Syrjä puhuu väitöskirjassaan *Vieras kieli suussa: vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, kehossa ja puheessa* äänestä ruumiinkuvaa lävistävänä ja kolmiuloistavana elementtinä (Syrjä 2007, 159.), Erkkilä puhuu pikemminkin äänestä ”*tuotteena*”. Hänen, kuten myös Syrjän, mukaan ääni toteutuu samanaikaisesti sekä ruumiin ulkopuolella että sisäpuolella. Äänen kautta ihminen voi olla yhteydessä omaan anatomiaansa sekä toisen ihmisen ääni voi aiheuttaa tuntemuksia ”*selkäpiissä*”, *se voi hyvällä, kiihottaa ja väräyttää ja nostaa ihokarvat pystyyn*. (Erkkilä 2008, 252.) Ääni voi ilmetä myös niin, ettei se ole tahdonalaista toimintaa. Esimerkiksi yllätettynä ihmisen suusta voi purkautua ääni,

jota hän ei tunnista omakseen. Vaikka ääni resonoi ruumiissamme, se pyrkii kurottamaan ruumiinpinnan ulkopuolelle. (Erkkilä 2008, 252.)

Song of the Goat Theatren työpajassa *musikaalisuus ja dynamiikka* työstimme pareittain kohtausta, jossa minulla oli vastaanäyttelijänä englantilainen Ivy Marshall-Corbin. Tässä kohtauksessa pari kulkee tilassa. Samanaikaisesti toinen puhuu hänelle tekstiä samalla kun toinen liikkuu tilassa ja tilaan aseteltujen objektien lomassa (pöytä, penkki ja tuoli). Puhujan näyttelijäntyöllinen suunta on parissa, tämän seuraamisessa ja tekstissä. Pari koettaa seurata toista niin että välimatka pysyy mahdollisimman lyhyenä. Työstäessäni tätä harjoitetta Rafael ohjeisti pariani menemään sitä vastoin tilassa mahdollisimman kauas, kuitenkin niin että välinen kontakti säilyy. Tehtävänäni oli äänelläni saavuttaa pari. Tämä harjoite avasi jotain äänityöskentelyssä. Vaikka valitsemani teksti oli suomeksi, Rafael totesi sen tausta-ajatuksen olleen niin kirkas että kuulijat melkein ymmärsivät sen, mitä koetin parilleni kertoa. Itse kohtausta työstettäessä en muista keskittyneeni äänentuotantoon vaan nimenomaan siihen, että saavutan äänelläni parini. Jälkeenpäin koin jonkin esteen poistuneen äänentuottamisen tieltä. Kuten yllä olevassa luvussa esittelin Grotowskin *via negativaa* ja lainasin hänen ajatustaan siitä, että ”*pyrimme prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Pyrkimyksenä on että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa... Tässä mielessä kyseessä on via negativa.*” (Grotowski 2006, 27-28.) Kohtauksen jälkeen sain palautetta siitä, kuinka ääneni oli avautunut, laajentunut ja täyttänyt koko näyttämötilan. Itse olin niin keskittynyt kohtaukseen, etten huomannut tai rekisteröinyt omaa äänityöskentelyäni. Teoriaosuudessa nostin esille Erkkilän ajatuksen ruumiinkuvasta, joka ei ole sidottu fysiologiseen totuuteen. (Erkkilä 2008, 90.) Tässä edellä mainitussa harjoitteessa tämä kokemukseni mukaan näyttäytyi toteen. Mielikuvani siitä, millainen oma näyttämöllinen ääneni on, ei ollut todenperäinen suhteessa niihin fysiologisiin faktoihin, mitä ruumiini ja siinä oleva äänijärjestelmä pystyy tuottamaan. Koska tämä tapahtui äänen kohdalla, josta ei jää konkreettista ruumiillista kokemusta, oli työpajan vetäjän ja kanssa osallistujien palaute merkittävää ruumiinkuvan muuttumisen kannalta.

Syrjä puhuu äänen potentiaalista muuttaa ihmisen ruumiinkuva ja murtaa sitä. Varsinkin naisruumiin kohdalla ulkoapäin tuleva katse usein määrittää tätä ruumista ja ruumiinkuva saattaa puuttua ohueksi ja ruumiin pintaan kiinnittyneeksi. Äänellä sitä vastoin on potentiaali tuottaa esiintyjälle tämän “*sisänäköä*” vahvistavaa ja ruumiinkuvaa monipuolistavaa kuvaa. (Syrjä 2007, 158–159.) Oman kokemukseni myötä koen Song of the Goat Theatren harjoitteen pystyneen muuttamaan jotakin omassa ruumiinkuvassani. Koin myös näkeväni äänelläni pidemmälle, olihan harjoitteen tarkoituksena saada ääneni kantamaan pitkälle. Esiintyjänä olen kokenut ääneni usein olevan heikko ja epäartikuloiva. Työskentelyn jälkeen saamani palautteen myötä koin ääneni oleva erilainen. Sanat, jotka tätä tuntemusta kuvaavat, ovat vahva ja laaja.

Ryhmäharjoitteessa ryhmä makaa lattialla sikiöasennosta. Rafael soittaa yksinkertaista musiikillista melodiasa. Ryhmän tehtävänä on laulaa tähän melodiaan harmoniaa. Harjoitetta aloitetaan työstämään niin että sitä tehdään aluksi silmät kiinni, tämän jälkeen silmät avataan ja nouseaan polvilleen. Tavoitteena on laulaa harmoniaa, kuunnella toisia, nousta seisomaan yhdessä ja lopulta lähteä kävelemään tilassa. Tässä, niin kuin muissakin koordinaatioharjoitteissa, ryhmän yhteinen kuunteleminen katosi kun harjoitteisiin lisättiin useampia elementtejä. Tässäkin harjoitteessa näkyi *via negativa*. Mikäli esiintyjä ei tiennyt, minkä äänen hän olisi äänimaisemaan lisännyt, tuli hänen olla hiljaa ja kuunnella. Kuunteleminen nousi harjoitteessa tärkeämmäksi kuin elementtien lisääminen. Rafael Habel puhui Bralin aina muistuttavan näyttelijöilleen kuuntelemisen tärkeyttä. Juliana Bloodgood huomautti että harmoniaa ja ääntä tulisi pystyä tuottamaan silmät auki. Esiintyjällä on tendenssi kääntää katseensa sisään kun laulaa ja kuuntelee ryhmää. Luultavasti silloin pystytään kuulemaan eri tavalla, mutta silmien sulkeminen poistaa esiintyjältä yhden aistin käytöstä. Toisin sanoen aistien koordinoiminen ja yhdistäminen on osa näyttelijäntyön koordinaation tekniikkaa.

Pariharjoitteessa toinen pareista antaa impulsseja toisen ruumiiseen. Impulsseja vastaanottava pari pitää silmänsä kiinni ja tuottaa aluksi yhtä tasaista ääntä.

Ruumiillisten impulssien myötä parin äänityöskentely voi muuttua. Esimerkiksi pari vetää toisen parin käsiä taaksepäin, jolloin parin rintakehä avautuu. Tällöin ulospurkautuva ääni nousee korkealle. Ikään kuin henkilö kohottaisi äänensä korkeuksiin. Samalla tämä asento on hyvin ritualistinen ja tuottaa mielikuvana uskonnollista kuvastoa. Toisessa esimerkissä äkillinen impulssi rintakehään aiheutti suojautumisen reaktion ja matalalta tuotettua ääntä. Työskentely on hyvin henkilökohtaista ja vapauttaa äänimaisemaa jokaisen omista ruumiillisista kokemuksista.

Harjoitteessa etsitään jokaisen omaa eläinääntä. Ryhmä asettautuu istumaan piiriin jonka keskellä Julianne Bloodgood soittaa harmonia. Jokainen pyrkii vuorollaan tuottamaan ruumiistaan mitä tahansa ääntä, joka ei ole puhdas tai täydellinen vaan vapaa ja syvältä tuleva. Tässä piirityöskentelyssä ryhmä lauloi myös traditionaalisia kappaleita. Vuorollaan kukin lauloi omaa kansanlauluaan, ja tarkoituksena oli sovittaa oma laulunsa toisten melodiaan. Näin yhdessä rakentaen ja kuunnellen ryhmä tuotti yhtenäistä äänimaisemaa, jossa eri laulut sulautuivat yhteen. Tässä harmoniharjoitteessa näkyi myös selkeästi Grotowskin ajatus esiintyjässä sijaitsevasta potentiaalista: tehdessä tarpeeksi fyysisiä ja psyykkisiä harjoituksia esiintyjä ei enää kysele omien mahdollisuuksiensa perään, vaan hän huomaa, että *”hänessä pitävät majaa kaikkien ihmisten, eläinten ja luonnon äänet.”* (Grotowski 2006, 58.)

3.5 Hengitys

Hengitys on ruumiillinen toiminta, joka toimii kontrollin ulkopuolella, mutta jota voimme kuitenkin myös kontrolloida ja jonka toimintaan voimme vaikuttaa. Jaana Parviainen seurasi tutkimuksessaan tanssitaiteen professori Ervi Sirenin työskentelyä Teatterikorkeakoulussa. Siren puhui liikkeeseen heittäytymisestä ja kuinka siinä hengityksellä on suuri sija. Hänen mukaansa hengitys avaa ruumista sisältäpäin. Hengitykseen keskittyminen poistaa ajattelua ja analysointia itse tekemisestä.

(Parviainen 2006, 222.) Seuraavissa kappaleissa esittelen harjoitteita, jotka liittyvät hengitykseen.

Käärmeharjoitteessa kuljetaan tilassa ja liikutetaan käsiä, tanssitaan kuin käärme. Käärmetanssi tuli pysäyttää ja laittaa liikettä eteenpäin, avata ilmaisuja ja energiaa. Välillä taas harjoitteessa pysähdettiin ja tehtiin tiukkoja hengitysharjoituksia. Liikkeen jälkeen koetettiin siis strukturoida energiaa hengityksellä. Voimakkaan fyysisen toiminnan jälkeen hengittäminen strukturoidusti tuntui hankalalta, koko fyysinen olemus halusi vain haukkoa ruumiiseen lisää happea. Hapenpuute aiheutti ahdistusta ja ruumiillista turhaumaa. Kuitenkin pidättäytyessä struktuurissa ja jatkaessa tätä hengittämisen tapaa ruumiiseen vapautui tilaa ja kokemus oli vapauttava. Tämän jälkeen tuli liikkua hyvin hitaasti ja pitää energiataso yllä.

Toinen hengitysharjoite tehtiin parityöskentelynä. Toinen pareista alkaa liikkua lattiatasossa ja venyttelee ruumistaan niihin suuntiin, joka sillä hetkellä tuntuu tärkeältä. Liikelaatua kuvastaa parhaiten flow liike, eli ruumista liikutetaan juuri siihen suuntaan kun se luontaisesti haluaa liikkua ja venyä. Pari tehostaa näitä venytyksiä asettamalla omaa painoaan parin päälle, työntämällä vastakkaiseen suuntaan tai syventämällä parin tarjoamaa venytystä. Tässä vaiheessa totutellaan parin kosketukseen ja painoon omaa ruumista vasten. Seuraavassa vaiheessa toinen pareista asettuu selälleen lattialle ja vetää polvet rintakehänsä päälle. Lattialla työskentelevä pari alkaa hengittää sisään ja ulos. Toinen pareista asettuu parin polvien päälle ja tehostaa hengitystä painamalla kevyesti polvia parin rintakehää kohti tämän ulos hengittäessä. Parin hengittäessä sisään toinen keventää painoa polvien päältä ja antaa parin keuhkoille tilaa täyttyä ilmasta. Näin ollen parit hengittävät kuuntelemista hyväksi käyttäen yhteen. Harjoitetta voi tehostaa pitämällä pariin katsekontaktin. Myöhemmin harjoitteen edetessä hengitysäni muutettiin alkuääneksi. Harjoite on hyvin intiimi pariharjoitus, joka vaatii luottamusta ja kuuntelemista. Bloodgood myös sanoi harjoitteen voivan vapauttaa erilaisia tuntemuksia ja kokemuksia ruumiista.

Yllä esittelemissäni harjoitteissa kummassakin oli tiukka rajattu struktuuri. Ensimmäinen harjoite vapautti ruumiistani tuntemuksia, toinen harjoite taas ei herättänyt minussa mitään ruumiillisia tuntemuksia. Muistan kuitenkin, että hengitykseni syveni ja vapautui, koska minun ei itse tarvinnut tuottaa hengitystä, vaan parini paino painollaan tyhjensi ruumiini ilmasta ja taas täytti sen. Parviainen rakentaa tutkimuksessaan yhteyttä hengityksen, äänen ja kinesteettisen emotionaalisuuden välille;

Hengitys ja ääni rakentavat yhteyttä kinesteettiseen emotionaalisuuteen. Hengityksen rytmi, voimakkuus ja koko tapamme hengittää tiettyjä kehon osia ”käyttäen” ei ole vain fysiologinen toiminto vaan emotionaalisesti latautunut, se sisältää kiihtymystä, turhautumista, voimattomuutta, uhmakkuutta tai huvittuneisuutta (Parviainen 2006, 230).

Se miten käytämme hengitystä eri tekniikoiden kautta, kuten esimerkiksi astanga joogassa, on usein kontrollin alaista. Pyrimme tuottamaan tietynlaista hengitystä, mikä voi aiheuttaa yllä mainitun kontaktin katkeamisen. Samalla murretaan myös henkilön yksilöhistoriallinen tapa hengittää. *”Sirenin mukaan hengitykseen puuttuminen on aina astumista kehon herkimmille alueille, joten hengityksen ohjaaminen jollakin suljetulla tekniikalla saattaa rikkoa hauraan kehon alkuperäistä yhteyttä.”* (Parviainen 2006, 231.) Sirenin mukaan tässä työskentelyssä tulisi olla varovainen. Parviainen lainaa Sirenin puhetta:

Olen tullut pikkuisen varovaisemmaksi, silloin kun työskennellään hengityksen ja äänen kanssa. En tarkoita, ettenkö haluaisi, että niitä käytetään opetuksessa. Mutta aina kun puututaan hengitykseen, vaikka vain niin, että se huomioidaan, kuva itsestä muuttuu. Hengitys ja ääni ovat niin intiimi asia. (Parviainen 2006, 230.)

Parviaisen mukaan tanssitaiteen professori Ervi Siren pyrki työskentelyssään eroon näistä suljetuista tekniikoista ja äänihengityksen käytöllä avaamaan etsimään tanssiopiskelijoiden yhteyttä alkuperäiseen ruumiilliseen yhtenäisyyteen. (Parviainen 2006, 231.) Koskinen taas nostaa tutkimuksessaan esille hengityksen yhteyden tunnetyöskentelyyn. Eräs hänen haastattelemistaan näyttelijöistä totesi että hengitystä

rajoittamalla esiintyjä hyvin helposti rajoittaa myös omaa tuntemistaan. (Koskinen 2013, 214.)

On huomionarvoista muistaa, että hengitys takaa ihmisen elollisuuden. Hengitys on toiminto, joka erottaa näyttelijän ruumiin Lehmannin mainitsemasta kuoleman ruumiista. Hengityksen filosofiaa pohtiessaan Klemola liittää länsimaisen ihmisen ensimmäiseksi ja viimeiseksi teoksi tässä maailmassa hengityksen teon. Tätä tekoa voidaan vaalia tai unohtaa, länsimaisessa kulttuurissa perinteisesti se unohdetaan. Klemola liittää hengityksen myös sisäiseksi kokemukseksi, joka sijoittuu keskustaamme, vatsaan. Hän yhdistää ajattelun filosofi Martin Heideggeriin, joka puhuu ruumiissa asumisesta ja oman ruumiin huolenpidosta.

Tämä keho on se taivaan ja maan leikkauskohta, joka mahdollistaa olemisen ymmärryksen. Kehon viljeleminen ja vaaliminen on samalla tietoisien hengityksen viljelemistä. (Klemola 2004, 185.)

3.6 Rytmiiikka

Työpajoissa tärkeänä elementtinä hyödynnettiin rytmiiikkaa ja rytmisiä harjoitteita. Rytmiiikka käytettiin joko yhteisenä rytminä, jonka ryhmä loi tai sitten Bral tai Habel tuottivat rytmiä soittimilla, joihin ryhmäläiset reagoivat. Hulkko väitöskirjassaan toteaa rytmillisten äänten vaikuttavan ihmisen ruumiiseen voimakkaasti. Tämän on ajateltu johtuvan siitä, että monet ihmisen peruselintoiminnot ovat rytmillisiä. Sydämessä on rytmillinen syke, hengitys on rytmikästä sisään ja ulos hengitystä, ihmisen vatsassa tuntuu syke ja myös kävellessä kädet ja jalat liikkuvat rytmikkäästi. (Hulkko 2012, 217.)

Näyttelijäntyön tekniikan työpajan aluksi Bral totesi, että arkipäiväisessä toiminnassamme me mukaudumme tilanteisiin jatkuvasti. Jos ystävämme on

surullinen, tunnemme empatiaa ja menemme tähän tunteeseen mukaan. Jos joku on taas oikein iloinen, me aistimme tämän energian ja menemme siihen mukaan. Toisin sanoen me sopeudumme ja mukaudumme jatkuvasti. Työpajoissa koetettiin myös usein kuunteluharjoitteiden avulla löytää esiintyjän omaa itseyttä ja vahvuutta. Ryhmätehtävissä toimimme kollektiivisesti lyöden jalalla rytmiä lattiaan, joka neljäs tahti oli aksentoitu. Jokaisen yksilön kävelyn piti kuitenkin olla varmaa ja selkeää. Toiminnassaan tuli olla niin varma, että mikäli joku toinen tipahtaa rytmistä, on itse valmis kannattelemaan tilannetta ja pitämään rytmin kasassa. Tällä hyvin yksinkertaisella harjoitteella harjoittelimme olemistamme yhteisössä yksilöinä.

Usein rytmiharjoitteissa pyrittiin yhteisen kuuntelemiseen lisäksi myös tuottamaan tanssillista materiaalia. Ryhmä viritettiin yhteisen rytmin avulla toimimaan yhdessä. Käytännössä tämä tarkoitti yksinkertaisesti sitä, että jokainen ryhmäläinen aksentoi tietyllä iskulla askeleensa maahan. Tämän yhteisen rytmin kautta pystyttiin liikkumaan tilassa, ikään kuin tanssimaan yhdessä. Tanssillisen koreografian jälkeen jokainen ryhmäläinen palautui yhteisen kävelyn tempoon yhteisen aksentin myötä.

Eräässä rytmiharjoitteessa tampattiin jaloilla lattiaa voimakkaasti. Samaan aikaan käsiä liikutettiin voimakkaasti. Hartiat nousivat ylös ja alas rytmin mukaan. Bral iski rummulla rytmiä, joka muuttui hyvin afrikkalaistyyppiseksi. Tähän rummun rytmiin piti lisätä omaa tekstiä. Tekstiä saattoi puhua samaan tahtiin kuin rytmi, tai sitten oli mahdollista erottaa rytmi tekstin tuottamisesta ja pyrkiä rytmittämään tekstiä eri tempoon kuin ruumiin tuottama rytmillinen materiaali. Tässä harjoitteessa toimi kaksi eri elementtiä yhdessä, joita koetettiin koordinoida toisiinsa sopivaksi.

3.7 Meditaatio ja loppurentoutukset

“Ethos: In that way the ancient wisdom of Tibetan enlightened and sacred wisdom is supporting our modern theatre. There is lot of indigenous practices, filled with precision, energy, and sharpness in the world. “ (Bral School 2015)

Näyttelijäntöön tekniikka -työpajan loppukeskustelussa Bralilta kysyttiin hänen teatterivaikuttajista. Bral ei yhdistänyt itseään teatterin tekijänä puolalaiseen teatteritraditioon ja grotowskilaiseen perinteeseen, vaan sanoi inspiraationsa kumpuavan tiibetiläisestä perinteestä. Työpajapäivät lopuivat usein Bralin ohjeistamaan meditaatioon. Näissä loppurentoutuksissa pyrittiin rauhoittamaan ruumista ja palauttamaan ruumiin päivän rasituksesta nykyhetkeen. Luen tämän loppurentoutuksen tarkoittavan myös työskentelyn eettisyyttä. Työpajan aikana pyrittiin työstämään esiintyjän alitajuntaa, vaistoja, viettejä ja intuitiota. Samalla pyrittiin pääsemään esiintyjän henkilökohtaiselle alueelle. Usein tämä tarkoitti ruumiin muistia ja ruumiin sisältämää tunnemateriaalia. Tästä ruumiista kumpuavasta materiaalista ja historiasta oli tarpeen päivän päätteeksi palautua nykyhetkeen ja rauhoittuneeseen tilaan. Seuraavaksi esittelen ja puran näitä erilaisia meditaatioita.

Ensimmäinen näyttelijäntöön tekniikka -työpajan päivä aloitettiin kulkemalla tilassa ja tunnustelemalla sitä kohtaa ruumiissa, missä tuntui olevan vahvin energia. Työpäivä lopetettiin samankaltaiseen meditaatioharjoitteeseen. Harjoitteessa seisottiin paikallaan ja skannattiin ruumista. Tarkoituksena oli löytää työpajapäivän päätteeksi se osa ruumiista, jossa tuntui voimakkaimmin energiaa tai tunnekokemusta. Tätä aluetta piti tarkastella ajan kanssa. Lopuksi istuuduttiin maahan, hengitettiin ja palaututtiin päivästä. Harjoitus lopetettiin keskittämällä katse yhteen pisteeseen lattiassa.

Seuraavana päivänä toistimme samankaltaisen meditatiivisen harjoitteen työpajapäivän lopuksi. Kävelimme tilassa ja tunnustelimme ruumista. Haimme kokemusta siitä, miltä ruumiissa tuntui. Lopuksi istuimme alas ja katsoimme tiettyä pistettä lattiassa. Tämä jälkeen Bral puhui meille myös rentoutus- ja mielikuvaharjoitteen, jossa oli paljon meditatiivisia osia. Tässä mielikuvaharjoitteessa lattia muuttuu pehmeäksi ja pallomaiseksi. Mielen sisäisiä liikkeitä tarkasteltaessa huomataan asiat jotka tulevat mieleen mutta ei aktiivisesti tartuta niihin, ei lähdetä

seuraamaan näitä tilanteita. Jos harjoitteessa tuntee nukahtavansa, sitä vastaan ei tarvitse taistella. On huomioitava sitä hetkeä kun tuntee nukahtavansa.

Hengitykseen ja sydämenlyönteihin keskittyvässä harjoitteessa toinen parista asettaa kätensä toisen rintakehän päälle ja toisen käden parin selkään vastapuolelle. Parin käsien kosketuksen tarkoituksena on rauhoittaa toisen sydäntä. Bral antoi ohjeeksi: ”*Let your heart rest*”, anna sydämesi levätä. Tässä kohdin, ja varmasti myös rankan harjoitusviikon vuoksi, aloin itkeä voimakkaasti. Mieleeni nousi kuva rintakehässäni pompottavasta sydäimestä, jonka tulisi antaa levätä. Näin oman sydämeni ikään kuin irrallaan itsestäni, pienenä punaisena ja symbolisena mötikkänä, jota kohtaan yhtäkkiä tunsin suurta empatiaa. Tunsin siis empatiaa ei omaa elämänvaiheeni kohtaan vaan konkreettisesti omaa sydäntäni kohtaan. Itkemiseeni Bral totesi reaktion olevan ”*good and important*”. Ruumiista oli annettava tulla ulos kaikki se mitä sieltä oli tulossakin ulos. Toisin sanoen Bralin tarkoituksena oli purkaa ruumiissamme olevia tunnelukkoja. Jälkikäteen reflektoidessa tapahtunutta aloin pohtia työskentelyn eettisyyttä. Bralin pyrkimyksenä oli usein saattaa muistojen ja muistamisen kautta näyttelijä itkun lähteille. Palautekeskustelussa Bralilta kysyttiin, että oliko tarkoitus lähteä työstämään näyttelijän tunnerekisteriä nimenomaan itkun kautta. Bral vastasi itkun olevan yleensä ensimmäinen ja suorin tie näyttelijän tunnerekisteriin. Kun tunnerekisteri oli itkun kautta avautunut, voitiin työskentelyä viedä myös muille tunnealueille. Koskinen määrittääkin itkun olevan yksi kaikista tunnistettavimmista tunnetiloista. Itkulla on tunnistettava alkukohta ja lisäksi sillä on fysiologinen selkeä merkki: kyyneleet. Koskisen tutkimuksessa itkun esille tulo koettiin myös hyvänä, näyttelijällä on selkeä tunnetila päällä. Näyttelijä on silloin myös tosi ja totuudellisesti läsnä. Itku voidaan nähdä myös näyttelijää puhdistavana elementtinä. (Koskinen 2013, 148, 160.) Bral totesi työpajan alkuvaiheessa, että on jokaisen osallistujan valinta päättää, kuinka paljon itsestään paljastaa, kuinka paljon ryhmälle haluaa antaa. Tämä on yksilön valinta. Itse kuitenkin työpajamerkintöjeni pohjalta koin, että työskentelyn tarkoituksena oli ”*näyttää läpi kaikki se mitä kokee*”. Kyseessä on samalla totuudellinen teko itseä ja omaa läsnäoloaan kohtaan.

4. ESITYS JA ANALYYSI

Edellisessä luvussa esittelin Song of the Goat Theatren harjoittelun tapoja ja harjoitteita. Pyrin tällä vastaamaan tutkimuskysymyksiini “*Mitkä ovat Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat?*” ja “*Minkälaisena ruumis näyttäytyy Song of the Goat Theatren työskentelyssä?*” Tässä seuraavassa luvussa esittelen ja pureudun tarkastelemaan Song of the Goat Theatren estetiikkaa näyttämöteoksessa *Songs of Lear*. Tällä analyysillä pyrin vastaamaan kolmanteen tutkimuskysymykseeni: *Minkälaista estetiikka Song of the Goat Theatren työskentelytapa tuottaa näyttämölle ja esittävän taiteen kontekstiin?*

Seuraavaksi luvussa esittelen ajatuksia kollektiivisesta ruumiista ja kulttuurienvälisestä yhteydestä, jotka Song of The Goat Theatren työskentelyssä painottuivat. Pohdin miten työskentelyssä konkreettisesti näkyi se, että työpajojen osallistujat tulivat eri kulttuurisista taustoista ja miten se kokemukseni mukaan vaikutti näyttämötyöskentelyyn. Lopuksi tässä luvussa pohdin niitä elementtejä, jotka nykyteatterin kontekstissa jäivät puuttumaan Song of the Goat Theatren työskentelystä. Poissaolevan kautta pyrin piirtämään näkyväksi Song of the Goat Theatren harjoittelun tavassa painottuneita elementtejä. Lisäksi tässä luvussa tarkastelen työskentelyyn liittyvää eettistä näkökulmaa.

4.1 Songs of Lear

Song of the Goat Theatren esitys *Songs of Lear* sai ensi-iltansa Edinburghin Fringe Festivaalilla elokuussa 2012. Siellä esitys voitti kolme merkittävää palkintoa: *Scotsman Fringe First*, *Herald Archangel* ja *Musical Theatre Matters Special Award*. Esitys valittiin myös festivaalin parhaaksi esitykseksi. Ensiesityksensä jälkeen teos on kiertänyt useilla eri teatterifestivaaleilla. (Bral School 2015)

Esitys pohjaa William Shakespearen klassikkoteokseen *Kuningas Lear*. Esityksen muoto on *“ei lineaarinen draamallinen tapahtuma”*, joka esittelee Shakespearen tragedian maailman monivivahteisine energioineen ja rytmeineen. Teokseen on ensemblen toimesta valikoitunut keskeisimmät kohtaukset alkuperäisteoksesta. Nämä kohtaukset punovat liikkeen, sanojen ja musiikin myötä yhteen esityksen kokonaisuuden. Jokainen laulu toimii alkukohtana uudelle *“dramaattiselle runoelmalle”*. Esityksessä musiikki muodostuu yhdeksi henkilöhahmoksi, vuorovaikutukseksi ja osaksi tapahtumia. (Bral School 2015) Lehmann toteaaakin postdraamallisen teatterin yhdeksi piirteeksi esityksien musiikillistamisen. Hän nostaa esille Helene Varapouloun Frankfurtissa vuonna 1998 pitämän esitelmän, jossa tämä totesi että *“musiikki on muuttunut niin näyttelijöille kuin ohjaajille teatterin itsenäiseksi rakenteeksi. Kyse ei ole musiikin ja musiikkiteatterin ilmeisestä roolista, vaan kauaskantoisemmasta ajatuksesta teatterista musiikkina.”* (Lehmann 1999, 161.)

Teoksen alkupuheessa Bral sanoo *Songs of Lear* :n näyttämöllisen muodon alkuidean syntyneen hänen nähdessään ekspressionisti Wassily Kandinskyn teoksia Lontoon modernin taiteen museossa Tate Modernissa. Taidenäyttely oli retrospektiivi Kandinskyn töistä, jossa näyttelyn alkuosassa oli maisemakuvallinen maalaus. Tämä maalaus toistui Kandinskyn uran muissa töissä hänen muuttaessaan tyyliisuuntaansa kohti dadaismia ja surrealismia. Näyttelyn loppuvaiheilla Bral näki surrealistisen työn, jota hän ei olisi koskaan ymmärtänyt näkemättä tätä ensimmäistä maisemamaalausta. Hän koki että näiden maalausten välillä oli jokin alkuperäinen, piilossa oleva yhteys. Saman yhteyden hän rinnasti löytyvän myös *Songs of Lear* teoksesta. Siinä missä värit sitovat maalauksien maailmoja yhteen, *Songs of Lear* esityksen yhdistävänä elementtinä toimii musiikki ja harmonia. Onkin mielenkiintoista, että Bral nosti esille nimenomaan Kandinskyn teokset. Pro gradu tutkielmassaan *Synesthesia – tietoisuuden mielikuvat. Synestesian ja se musiikillisten yhteyksien laadullinen tarkastelu* Lasse Nissilä toteaa kuvataiteilijan olleen tunnettu synestetikko. (Nissilä 2001, 15.) Aistien välinen kommunikointi, spontaani synesthesia ja eri teatterillisten elementtien yhteyden hakeminen ja törmäyttäminen tuntuu leimaavan Song of the Goat Theatren työskentelyä niin näyttämöteoksissa kuin työpajatyöskentelyssä.

Esityksen taiteellinen prosessi on jaettu eri vaiheisiin: konsertin valmisteleminen, kappaleiden dramatisointi (oratorio), liikkeen ja visuaalisen rakenteen luominen, tekstin, musiikin ja liikkeen yhteensovittaminen ja lopuksi esityksen muovaaminen valmiiseen muotoon. Esitys on jatkuvasti muokkautuva taiteellinen ja tutkimuksellinen projekti, jossa yleisö voi todistaa hyvin intiimiä taiteellista prosessia. (Bral School 2015) Tässä kohdin herää myös ajatus Grotowskilaisesta teatteriestetiikasta, jonka Lehmann määritteli surrealistiseen jatkumoon ja jonka esittelin tutkimuksen teoriaosuudessa. Estetiikassa oli tarkoituksena rikkoa rationaaliset ja henkiset prosessit ja sitä kautta päästä käsiksi tiedostamattomiin ja henkilökohtaisiin kuviin, jotka törmätessä katsojan vastaanoton kanssa luovat yhteistä uutta maailmaa. Tästä päästiin toiseen teesiin: todellinen kommunikaatio ei ylipäänsä tapahdu ymmärryksen vaan vastaanottajan oma luovuuden saamien impulssien kautta. (Lehmann 2009, 123, 126.) Toisin sanoen Song of the Goat Theatren teokset haastavat katsojaa ajattelemaan uudella tavalla tai altistamaan alitajuntansa vastaanottamaan uusia kuvia.

En erittelen tässä tutkielman luvussa näytelmän koko dramaturgista rakennetta. Keskityn tarkastelemaan yhtä kohtausta jossa näyttäytyy selkeästi Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat siirrettynä näyttämölle ja suhteessa tekstiin sekä erittelen näyttämöllisiä elementtejä, jotta lukija saisi kuvan Song of the Goat Theatren näyttämöestetiikasta.

Songs of Learissa kaikki näyttelijät ovat koko ajan näyttämöllä. Melkeinpä jokaisessa kohtauksessa ensemble muodostaa kaaren, jonka keskellä esityksen kohtaukset tapahtuvat. Rekvisiitta on minimalistista, piirissä on tuolit, joilla näyttelijät istuvat. Nämä ovat pukeutuneet mustiin yksinkertaisiin vaatteisiin. Miehillä on jalassa mustat kengät, naisilla taasen karakterikengät. Esityksen edetessä kengät riisutaan ja näyttelijät ovat paljain jaloin. Kaaren ulkopuolella, näyttämön oikealla puolella,

sijaitsevat esityksen muusikot. Kaaressa istuvat tai seisovat näyttelijät säestävät kohtauksia erilaisin rytmein ja lauluin.

Valitut kohtaukset rakentuvat pitkälti Kuningas Learin ja tämän tyttärien väliseen dynamiikkaan. Kuningas Learin (Gabriel Gawin) kohdatessa tyttärensä Reganin (Anu Almagro) kohtaus toteutetaan näiden kahden välillä ruumiillisten impulssien varassa. Kohtaus alkaa Cordelian täristessä etunäyttämöllä. Tärinä ja jalkojen pauke puulattiaa vasten antaa aluksi kuvan uhmasta. Lear puhuttelee tytärtään tiukkasanaanaisesti ja tärinä alkaa muodostua pikkuhiljaa merkiksi pelosta. Myöhemmin Lear antaa tyttärelleen ruumiillisia impulsseja, joihin tämä reagoi. Milloin kuningas vetää viivan tyttärensä selkään, jolloin hän tipahtaa lattialle, milloin hän koskettaa tytärtänsä niskaan jolloin Reaganin pää lennähtää heittäen vaalean tukan tämä kasvoille. Isällinen tukkapölly on annettu. Paikoin kuningas kannattelee tytärtään kevyesti yläselästä, jolloin tyttären ruumiillinen painopiste on täysin Learin käsillä. Ilman sanoja on selvää että tyttären kohtalo on täysin isänsä varassa. Kuningas poistaa tyttärensä jalasta tämän kengät. Symbolisesti isä riisuu tyttärensä, tekee tästä valtansa kohteen ja alempiarvoisen. Kohtausta säestetään säkkipillillä ja se toteutetaan täysin ruumiillisesti. Näyttämöllä työstetään hyvin samanlaista tekniikkaa kuin luvussa kolme esittelemässäni ruumiillisten impulssien harjoitteessa. Lopuksi kuningas suutelee kättään ja laittaa suukon käden kautta tyttärensä huulille. Reagan jää pitämään huuliaan käsien peitossa. Kohtaus on sinetöity.

4.2 Kollektiivinen ruumis

“Interculturalism - the mutual enrichment and saturation of cultures through theatre, while maintaining their autonomy and identity.” (Bral Institute 2015)

Lehmann problematisoi yleistä käsitystä siitä, että teatterin poliittisena mahdollisuutena on nähty olevan sen kulttuurienvälisyys. Hän nostaa esille ajatuksen siitä, että yhdistäessään kulttuurisesti eri merkitysmaastoja on usein teatteriteoksissa hyödynnetty hallitsevia kulttuureja jotka patriarkaalisuudessaan ohittavat näiden vallitsevien kulttuurien alla toimivat pienemmät ja alisteiset kulttuurit. Koettaessaan siis luoda yhteistä teatterillista, kulttuurista riippumatonta merkitysmaastoa kyse on kuitenkin aina valtarakenteista. (Lehmann 2009, 409.) Lisäksi Lehmann nostaa esille ajatuksen siitä, että käytännössä teatterissa on melkeinpä kulttuurien mahdotonta kohdata keskenään ja sellaisinaan. Esittävässä taiteessa on aina kyse yksittäisistä taiteilijoista, teatterimuodoista tai toteutustavoista. Taiteilija hyvin usein toimii myös omassa kulttuurissaan valtavirrasta poikkeavana yksilönä (Lehmann 2009, 410.)

Kuten teorialuvussa on todettu, Julia Kristevan mukaan ihminen muodostaa kuvan ympäröivästä todellisuudesta kielen kautta. Song of the Goat Theatren workshopeissa kielten monimuotoisuutta käytettiin eräänlaisena tekstimattona. Kohtauksissa tekstimateriaali kulki näyttämöllä esiintyjien lausussa monologeja omalla kielellään. Tekstin alla olevat impulssit ja tarkoitusperät pyrittiin saamaan niin selkeiksi, että tekstin kielellä ei ollut työskentelyssä merkitystä. Kuten yllä on monissa eri näkökulmissa näytetty toteen, tekstiä tärkeämmäksi elementiksi työskentelyssä nousi näyttelijän ruumis. Kuinka paljon tämä ruumis sitoo itseensä kulttuurillista tapaa havaita tai olla omassa ruumiissaan?

Näyttelijäntöön koordinaation työpajoja toteutettiin kesällä 2014 kaksi kappaletta. Toinen työpajoista oli aamuryhmä, toinen työpajoista järjestettiin iltapäivällä. Aamupäivisin kokoontuva ryhmä oli Bralin mukaan erityisen ”vahva”. Suomalainen nukketeatteritaiteilija Alma Rajala otti osaa tähän aamupäivän työpajaan. Hän totesi ryhmässä olleen hyvä kuunteleminen, luottamus sekä yhteinen läsnäolo. Myös englantilainen näyttelijä Ivy Marshall-Corbin koki ryhmän saapuneen työpajaan samanlaisella ajatuksella; ”*we take what we get*”. Iltapäivisin kokoontuvassa ryhmässä koin ryhmädynamiikan olleen hyvin erilainen, paikoin hyvinkin haastava. Ryhmäharjoitteet eivät tuntuneet etenevän. Samoin yhteinen kuunteleminen ja

läsnäolo tuntuivat usein puuttuvan. Työpajapäivien tauoilla keskusteluissa tuli kuitenkin ilmi, että kaikilla ryhmän jäsenillä tuntui olevan hyvä yhteinen ryhmähenki.

Jälkeenpäin olen pohtinut tätä ryhmien eroavaisuutta ja etsinyt siihen syitä. Olen paikantanut tämän erilaisuuden ryhmien eri kansallisuuksiin. Aamupäivän ryhmässä kokoontui ihmisiä Länsi-Euroopasta, Yhdysvalloista, sekä Puolasta. Tämän ryhmän melkein kaikki osallistujat omasivat länsimaisen kulttuuritaustan. Omassa ryhmässäni kokoontui ihmisiä Euroopasta, Lähi-Idästä, Aasiasta, Amerikasta. Yhteisen näyttämöllisen kielen löytäminen tuntui hankalalta. Myös tunteiden esittäminen, sekä niillä reagoiminen ja kommunikointi tuntuivat käytännön harjoitteissa olevan vaikeata.

Blessner & Salter havainnoivat ihmisen aistimista suhteessa tilaan. Tarkentaessaan ajatusta aisteista he toteavat koko käsityksemme aisteista nousevan meidän kulttuurisista ennakkosenteistämme. (Blessner & Salter 2006, 4.) Esimerkkien avulla he myös havainnollistavat, että eri kulttuureissa myös aistien määrä on eri. Ihmisen viisi perusaistia; näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaisti saavat eri kulttuureissa eri painotuksia ja merkityksiä. (Seeger 1981, lainaus Blessner & Salter 2007, 4.) Työpajojen harjoitteet olivat hyvin sidoksissa esiintyjän aistinvaraiseen toimintaan. Joskus harjoitteissa myös suljettiin pois jokin aisti. Yleensä tämä aisti oli näköaisti. Tällöin harjoitteessa keskittyminen kohdistui ruumiin sisäiseen maisemaan ja myös esiintyjän kuuloaisti tarkentui. Tätä tapahtui paljon yksilöharjoitteissa ja parityöskentelyssä. Ryhmätyöskentelyssä yhteinen kuunteleminen ja yhteinen aistinvarainen toiminta korostui. Blessnerin ja Salterin ajattelua seuraten näyttämöllisessä kommunikoinnissa tapahtuvat katkokset saattoivat hyvinkin johtua esiintyjien eri kulttuuritaustoista ja tavasta olla aistillisesti läsnä.

Työpajassa musikaalisuus ja dynamiikka Rafael Habel puhui kuuntelemisen tärkeydestä heidän harjoittelussaan. Mikäli ensemblelle tuntui tulevan ongelma jonkin harjoitteen suhteen, Bral kehotti ryhmää usein kuuntelemaan enemmän: ”*listen more*”.

Hulkko määrittää näköaistin olevan perinteisesti teatterissa ja länsimaisessa kulttuurissa tärkein aisti. (Hulkko 2013, 211.) Denis Guénounia mukaillen hän toteaa että teatteri voidaan määritellä tekstin ja sen näkyväksi tekemisen mukaan. Lisäksi teatterissa astutaan esille, tuodaan jotakin näkyväksi näyttämölle. Perinteisesti voidaanakin ajatella teatterin tarkoittavan näytelmätekstin esittämistä ja sen nimenomaista katsomista. Jos teatterin perustana pidetään nimenomaan kirjoitettua tekstiä, *ei teatteri ole palautettavissa ”äänellisyyteen äänten maailman osana.* (Hulkko 2013, 211)”. Hulkko esittääkin kysymyksen: *”Miksi teatteri niin sanotussa draaman jälkeisessä vaiheessaan edelleen nojaa näkemiseen – kuulon ja muiden aistien tutkiminen ja hyödyntäminen taiteellisessa työssä kun tuntuvat edelleen olevan teatterin vähemmistössä”* (Hulkko 2013, 212).

Song of the Goat Theatren taiteellisessa työskentelyssä kuulemisessa ja nimenomaan kuuntelemisella oli tärkeä sija. Tärkeintä oli kuunnella. Samalla ajatus via negativasta liittyi kuulemiseen. Jos näyttämöllä ei tiennyt mitä ryhmätehtävissä sanoisi tai mitä ääntä yhteiseen kuoroon lisäisi, tuli kuunnella enemmän ja tehdä vähemmän. Itselleni kuunteleminen näyttämöllisenä tilanteena synnyttää mielikuvan pysähtymisestä. Paikoitellen kuunteleminen voi näyttäytyä myös toiminnan vastakohtana: paikoillaan seisomisena ja kuuntelemisena. Blesser ja Salter kuitenkin toteavat:

Kuuleminen, yhdessä sitä aktiivisesti täydentävän kuuntelemisen kanssa, on väline, jonka avulla voimme aistia elämän tapahtumia, tehdä tilallista geometriaa auditiivisesti näkyväksi, monistaa kulttuurisia symboleja, kiihottaa emootioita, välittää äänellistä tietoa, kokea ajan liikkeen, rakentaa sosiaalisia suhteita ja säilöä kokemusten muistoa. (Blesser & Salter 207, 4.)

Hulkko hyödyntää Voegelin ajatuksia siitä, että *kuunteleminen* tarkoittaa aktiivista toimintaa. Kuuntelemalla teemme tekoja joilla osallistumme maailmaan. (Hulkko 2013, 216.) Hulkko toteaa aivomme myös:

Aivan kuten unia ja kuvia, mieleemme tai aivomme siis jatkuvasti "näkee" myös ääniä. Antonia Dmasiao nimittää mielen kuviksi näitä "hahmoja, joiden rakenne perustuu kunkin aistin merkkeihin eli visuaalisiin (näkö-), auditorisiin (kuulo-), olfaktorisiin (haju-), gustatorisiin (maku-) ja somatosensorisiin (kosketus-) aistimuksiin. (Dmasia 2000, 287.) (Hulkko 2014, 216.)

Samalla Hulkko määrittää, että nimenomaan kuulon ja sen aistimisen kautta ruumis kantaa sisällään erittäin voimallisina muistoja. (Hulkko 2013, 216.) Työskentelimme Song of the Goat Theaten harjoitteissa usein ruumiiseen kohdistuvien impulssien kanssa. Käytännössä tämä tapahtui joko suoraan niin että annoimme impulsseja kosketuksen myötä toisen ruumiiseen tai välillisesti antamalla bambukeppien kautta impulsseja toisen ruumiiseen. Tämä työskentely aloitettiin usein silmät kiinni. Myös tekstin tuottaminen ruumiin liikkeen päälle aloitettiin usein kuiskaamalla. Kuiskaus herkisti kuuloaistiamme. Ruumiin impulsseja kuuntelemalla mielen sisällä alkoi usein vilistää mielikuvia. Usein myös ruumiiseen kohdistuvat äkilliset impulssit herättivät ruumiista purkautumaan erilaista ääntä. Allekirjoitan myös Hulkon esittämän kuulemiseen liittyvän muiston. Usein tämä muisto toi mukanaan myös jonkin tunnetilan työskentelyyn. Henkilökohtaisesta katsontakannasta on melkein pä mahdotonta sanoa reagoiko harjoitteissa ruumis ääneen ja aiheutti ruumiillista toimintaa, esimerkiksi konttaamista lattialla tai kiemurtelua maassa, vai aiheuttiko jokin tietty ruumiinliike, kuten istuminen polvillaan maassa kädet kohotettuna kattoon erilaista ääntä purkautumaan ruumiista ulos. Kyseessä oli pikemminkin näiden kahden elementin vuoropuhelu, toinen syötti toiselle impulsseja. Samalla syntyi virtaavuutta ja energiaa näiden välille. Käytännössä kyseessä oli eri elementtien yhdistäminen, eli näyttelijäntyön koordinaation tekniikka.

4.3 Työskentelyn etiikka

Tutkielman alkuteoriassa nostin esille Grotowskin pyrkimyksen tavoittaa esiintyjän äärimmäinen, täydellinen oman intimitetin paljastaminen. Kuten yllä on esimerkein havainnollistettu, tähän pyrittiin eri ruumiillisilla harjoitteilla. Tässä kohdin

tutkielmaan on tarpeen pohtia tämän metodin eettisyyttä. Pyrkiessään paljastamaan itsestään autenttisen puolen, puolen jota näyttelijä itse ei välttämättä edes itse tiedosta olevan olemassa nousee esille ajatus metodin haavoittavasta puolesta. Entä jos jotkin esteet, jotka työskentelyssä pyritään purkamaan, ovatkin näyttelijälle hyvin tarpeellisia.

*Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellinen oman intimitietin paljastaminen ... pyrimme prosessin aikana ilmenevien, näyttelijän elimistön mahdollisesti aiheuttamien esteiden poistamiseen. Pyrkimyksenä on että sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin välillä ei ole minkäänlaista aikaeroa... Tässä mielessä kyseessä on **via negativa**. (Grotowski 2006, 27–28.)*

Numminen määrittää myös kolme käytännön näkökulmaa termille nykyteatteri, jotka ovat: ”avoimuus teatterin traditiolle, avoimuus suhteessa todellisuuteen, avoimuus toimintaperiaatteiden suhteen”. (Numminen 2010, 12.) Toisin sanoen nykyteatterin tekemisen tulisi olla avointa ja toimintaperiaatteiltaan läpinäkyvää. (Numminen 2010, 12.) Song of the Goat Theatre järjestää vuosittain useita työpajoja, joissa pyritään avaamaan heidän harjoittelun tapojaan esittävän taiteen ammattilaisille, etenkin näyttelijöille. Lisäksi yhteistyössä Manchesterin yliopiston kanssa järjestettävä näyttelijäntyön maisteriohjelma avaa teatterin toimintaa kansainvälisesti ja ryhmä tekee aktiivisesti yhteistyötä eri taidekentän toimijoiden kanssa. Työpajan loppukeskustelussa Bral kuitenkin totesi, että on olemassa harjoitteita, joita he vasta itse harjoittelevat harjoittelemaan ja joita he eivät ole valmiita jakamaan työpajoissaan. Nämä harjoitteet ovat tulleet tiibetiläisistä riiteistä. On pedagogisesti arvostettavaa että ryhmä opettaa harjoitteita, joiden toimintatapaan he itse ovat perehtyneet. Tärkeää on myös, että he itse tietävät, mihin harjoitteilla pyritään. Asiaan on myös suhtauduttava kriittiseltä näkökantilta. Johdanto kappaleessa totesin, että teatterin perustaja Bral itse irrottautuu Grotowskilaisesta perinteestä. Perustelukseen Bral esitti, että hän ei ole itse ottanut osaa Grotowskin pitämään opetukseen. Hän on elämässään vain kerran tavannut tämän teatterin uudistajan.

Teatteriohjaaja ja luennoitsija Alison Hodge esittelee teoksessaan *Twentieth century acting training* eri teatteriteoreetikkojen ajatuksia ja harjoittelun tapoja. Käsitellessään Grotowskia hän toteaa tämän oppeihin saaneen perehtyä vain kourallisen ihmisiä. Myös vain hyvin harva on nähnyt Grotowskin luotsaaman Laboratory Theatren esityksiä. (Hodge 2000, 191.) Kuitenkin nämä harjoittelun tavat ovat laajasti levinneet työpajojen, tuotantojen ja opetuksen muodossa. Tätä Grotowskilaista perinnettä opettavat ihmiset, jotka eivät itse ole käytännön tasolle perehtyneet harjoitteluun. Thomas Richards taas teoksessaan *At work with Grotowski on physical actions* toteaa:

many people have experienced 'Grotowski workshops' conducted by someone who studied with Grotowski in a session of five days, for example, twenty-five years ago. Such 'instructors', of course, often pass on grave errors and misunderstandings. Grotowski's research might be mistakenly construed as something wild and structureless, where people throw themselves on the floor, scream a lot, and have pseudo-cathartic experiences. Grotowski's connection to tradition, and his link to Stanislavski, runs the risk of being completely forgotten or not taken into account. (Richards 1995, 4.)

Richardsin esittämän esimerkin valossa on täysin ymmärrettävää että Bral teatteripedagogina haluaa irtisanoutua tästä perinteestä ja tiedon välittämisen tavasta. Kuitenkin puhuttaessa tiibetiläisistä riiteistä, joihin vain tietyllä ryhmän teatterin harjoittajilla on pääsy, helposti tahtomattaankin luodaan harjoittelun tapoihin mystisyyttä. Tämä on poispäin Nummisen esittelemästä nykyteatterin avoimuuden toimintakulttuurista. Lisäksi on huomioitava, että Bral helposti nostetaan tietynlaisen gurun asemaan hänen toimiessaan yksin teatterin johtajana ja produktioiden ohjaajana. Myös työpajoihin osallistujien puheessa oli kuultavissa syvä arvostus nimenomaan Bralin työpajoja kohtaan. Näihin työpajoihin haluttiin myös innokkaimmin osallistua.

4.4 Puuttuva toiseus

Luvussa kolme esittelin Song of the Goat Theatren harjoittelun tapoja. Nostin esille harjoitteita siitä, miten ruumiin kautta pyrittiin tuottamaan näyttämöllistä materiaalia. Tarkasteltaessa Song of the Goat Theatren esityksiä ja työpajoja voidaan myös esittää kysymys: Mikä Song of the Goat Theatren työskentelystä jäi puuttumaan?

Artikkelissaan *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa* Katariina Numminen puhuu nykyteatterin kontekstissa intersubjektillisesta kerronnan tavasta. Hänen mukaansa tämä katsontakanta ei ole kykenevä avaamaan ympäröivää maailmaa meille. Ajattelu on liian ihmiskeskeistä:

Itse asiassa, tuo intersubjektivisuus, joka sulkee kaiken muun ulkopuolelleen, on osa ongelmaa: draama on ikään kuin osasyllinen. Draama on ollut rakentamassa maailmankuvaa, jossa todellisuus on liiaksi kuviteltu ja kuvattu vain ihmisistä riippuvaiseksi. Intersubjektivinen kerronta jättää ulkopuolelleen luonnon, ja siitä tulee pelkkä toiminnan kulissi. (Numminen 2001, 23.)

Hulkon toteamaan ongelmakohtaan tarttuu myös Esa Kirkkopelto *Yleistetyn antropomorfismin manifestissaan*. Hänen mukaansa teatterin ongelmana on koko länsimainen ajattelutapa, joka tarkoittaa ”ihmismuotoon rajoittumista kuin ihmismuodon itsensä rajoittuneisuutta, ihmismuotoa kaiken rajoittamisen, rajanvedon perustana ja perimmäisenä periaatteena”. (Kirkkopelto 2/2004).

Bral tosin painotti työpajan loppupuheenvuorossaan ihmisen ja luonnon välistä vuorovaikutusta. Hänen mukaansa meidän on kunnioitettava luontoa ja eläimiä. Itse näyttämötyöskentelyssä näkökulma oli ihmiskeskeinen. Työskentelyssä ei kielletty tekemään harjoitteita esimerkiksi ottamalla kasvin tai pilven olomuodon, mutta näkökulma tämänkaltaiseen työskentelyyn puuttui. Toisin sanoen työskentelyssä ei kehoitettu tuottamaan ihmiskäsityksen ulkopuolista näyttämöllistä olotilaa.

Hulkko taas käsitellessään Grotowskin tarjoamaa teatterikäsitystä toteaa sen olevan universalisoivaa sekä sisältävän heteronormatiivisen ihmis- ja esiintyjäkäsityksen. (Hulkko 2013, 107.) Sekä Song of the Goat Theatren työpajoissa että näyttämöteoksissa näyttäytyy heteronormatiivinen kuvasto. Teatterin esityksessä *Songs of Lear* sekä

Portraits of the Cherry Orchard miehet esiintyivät miesrooleissa sekä naiset naisrooleissa. Sitä vastoin Musicality of the Body työpajassa etsimme jokaiselle omaa eläinääntä. Käytännössä tämä tarkoitti ruumiista purkautuvaa ääntä, joka ei ole sidottu mihinkään ennalta annettuun äänialaan tai muotoon. Ääni oli juuri sellainen kuin sillä hetkellä ruumiista ulos tuli. Harjoite tehtiin piirissä istuen, tuottamalla ääntä Julianne Bloodgoodin soittaman harmoonin äänimaiseman päälle.

Tutkielman toisessa kappaleessa nostin esille Erkkilän ajatuksia ruumiinkuvasta ja Jacques Lacanin peiliteoriasta, johon Lacan yhdistää tärkeänä elementtinä kielen ihmisen tapana havainnoida ja ymmärtää ruumiillista olemassaoloaan. Viedessään ajatusta äänestä eteenpäin Syrjä nostaa väitöskirjassaan esille termin *feminiininen kirjoitus*. Tässä ajattelussa tuodaan esille vastavoimana taiteen tutkimuksessa yleisesti tunnustetun Jacques Lacanin psykoanalyttinen ajatus ruumiin peiliteoriasta, josta feminiinisyys on suljettu ulkopuolelle tai se vertautuu aina normiin siihen kuulumattomana (Syrjä 2007, 196.) Tätä maskuliinisuuden normia vastaan Syrjä nostaa esille kielitieteilijä, filosofi ja psykoanalyttikko Luce Irigarayn ja kirjallisuudentutkijan, näytelmäkirjailija Hélène Cixous'n ajatuksen feminiinisuuden monimuotoisuudesta ja mahdollisuudesta toimia ilman toisen hallitsemista. Feminiiniseen kieleen kuuluu olennaisena osana nautinto, tämä nautinto taas yhdistää itseensä tavan käyttää kieltä, joten nautinto, kieli ja sitä kautta puhe ja ruumis ovat linkittyneet toisiinsa. (Syrjä 2007, 196.) Syrjä jatkaa Cixous'n mukaillen *feminiinisen kirjoittamisen olevan naisen seksuaalisuuden tavoin avointa ja moninaista, varioivaa ja rytmistä, täynnä mielihyvää ja mahdollisuuksia. Se on kieli ”joka ei tunne sulkeumaa”*: ”se ei pidä sisällään, se kantaa mukanaan; se ei pidättäydy, se tekee mahdolliseksi” (Syrjä 2007, 196.)

Lacanin maskuliinisuusväritteeseen ajatteluun vastaa Syrjän mukaan Julia Kristeva, joka nostaa esille ajatuksen kielestä, joka ei ole sukupuoleen sidottu. Kristeva puhuu semioottisen käsitteen kautta siitä, kuin kehittyvä ja prosessissa oleva subjekti ei ole sukupuoleen sidottu. Toisin kuin Lacanin, Kristevan mukaan tytöllä tai pojalla on samankaltaiset mahdollisuudet valita, *“identifioituako symbolisessa järjestyksessä äitiinsä vai isäänsä”*. Näin ollen myös feminiinisyyden käsite ei identifioitu biologisesti naisruumiiseen ja maskuliinisuus miesruumiiseen. Toisin sanoen, myös feministinen kirjoitus voi löytyä miesten ruumiista ja tavasta hahmottaa maailmaa. (Syrjä 20017, 197.)

Syrjä vie eteenpäin ajatuksiaan feminiinisestä kirjoituksesta ja puhuu Luce Irigarayn käyttämästä termistä ”limaisa”. Tämä limaisa käsite, joka liittyy fysiologisesti limakalvoihin sijaitsevat ihmisen reunoilla, eivät anatomisesti ihmisen ruumiin sisä- eikä ulkopuolella vaan reittinä näiden kahden maailman välillä. Tällöin se ei myöskään ole kosketettu tai koskettaja, passiivinen tai aktiivinen vaan molempia. Kun ajatusta viedään pidemmälle, voidaan puhua tästä välisyydestä niin että se ei sido itseensä objektia tai subjektia, vaan ovat välissä, matkalla kohti sisäisestä ulkoiseen. (Syrjä 2007, 197.) Purkaessani Song of the Goat Theatren harjoitteita puhuin kokemuksesta, jossa sisältäni purkautuva ääni avautui tilaan. Tässä kokemuksessa ehkäpä sisäinen ja ulkoisen välillä oleva reitti vapautui ja jokin Grotowskin mainitsema “tukos” poistui työskentelyn tieltä. Nimenomaan äänityöskentelyn kautta ja Syrjän ajatuksia mukaillen koin kokemuksen olevan myös sukupuoleton. Ääneeni ei ollut sidottu sukupuolista merkkiä.

5. YHTEENVETO

Tutkimuksen toisessa luvussa, teoriaosuudessa, esittelin Taylorin ajatuksia kulttuurisesta muistista. Taylor painottaa artikkelissaan *Kulttuurisen muistin esitykset* ajatusta ruumiillisesta ilmaisusta, joka välittää yhteiskunnallista tietoa, identiteettiä ja muistia. Muutos “*kirjoitetusta kohti ruumiillista ja diskursiivisesta esittävään kulttuuriin*” vaatii Taylorin mukaan myös muutoksen akateemisen tutkimuksen perinteeseen. Muutos voi murtaa perinteisiä akateemisia käytäntöjä ottamalla tutkimuksen piiriin aiemmin sieltä poissaolevan. Käytännössä tämä tarkoittaisi sitä, että tutkimuksessa ei keskityttäisi “*kulttuurisiin ilmaisutapoihin tekstien ja kertomuksien muodossa, me voisimme tarkastella niitä skenaarioina, jotka eivät kavenna eleitä ja käytäntöjä kertoviksi kuvauksiksi.*” (Taylor 2010, 273.).

Yllä olevassa tutkimuksessa olen pyrkinyt hahmottelemaan Song of the Goat Theatren työpajoihin kiinnittyvää ruumiillista kokemusta tiedon muotona. Tärkeänä havaintona nostan esille koordinaation tekniikan eri harjoitteiden avulla pyrkivän vapauttamaan näyttämöllistä energiaa. Allekirjoitan Auslanderin näkemyksen minuuden rakentumisesta ja että se rakentuu itse näyttämötilanteessa jatkuvasti, minuu on jatkuvassa muutoksen tilassa. Koordinaation tekniikka tuo kuitenkin näkyväksi jotakin silloisesta minuudesta. Minuuksista, jotka toimivat vuorovaikutuksessa keskenään tuottaen näyttämöllistä materiaalia. Näissä minuuksissa on läsnä myös näyttelijän keskeneräisyys.

Nykyteatterin kontekstissa Song of the Goat Theatren voidaan nähdä tuottavan näyttämöllistä estetiikkaa, joka ei ole sidottu psykologiseen ja roolikeskeiseen näyttämöajatteluun. Ryhmän esityksissä näyttämöllistä dramaturgiaa luodaan musiikin ja harmonian kautta. Tämä nostaa kuuntelemisen aistina tärkeään osaan.

Tutkimuksen kolmannessa osassa olen pyrkinyt vastaamaan kysymykseen “Mitkä ovat Song of the Goat Theatren harjoittelun tavat?” Olen eritellyt harjoitteita ja työskentelytapoja, joita Song of the Goat Theatre käyttää työskentelyssään. Kuten yllä on monien eri harjoitteiden kautta todennettu, vaistot, vietit ja emotiot nousivat tärkeään osaan ensimman työskentelyssä. Bralin peräänkuuluttamaa tunnettyöskentelyä työstettiin liikkeen fyysisyyden kautta. Liike tuo näkyväksi tunteen.

Vaikka esittelemissäni harjoitteissa on tietty rajattu struktuuri, toistuvasti harjoitteiden toteuttamisessa on läsnä improvisatorinen elementti. Bral vertasi näyttelijäntyön koordinaation tekniikan työpajan alussa näyttelijää muihin taiteenlajeihin, kuten pianistiin. Hän puhui siitä kuin pianistilla on tietty tekniikkansa, johon taiteessaan voi turvautua. Parviainen puhuu tutkimuksessaan luovuudesta ruumiissa asumisen tilana. Hän nostaa suljettujen tekniikoiden rinnalle ajatuksen Heideggeriläisestä tekhnestä. Tekhne ei viittaa pelkästään tietoon ja taitoon, joka opitaan käsittelemällä materiaaleja, vaan tietoon ja taitoon siinä asumisena (Parviainen 2006, 218).

Tekhne onkin eräänlainen poesis. Poiesis toteutuu ennen kaikkea luonnon (fysis) työssä. Kukka puhkeaa kukkaan itsestään ja itseksensä. Sekä luonto että ihmiset luovat, vaikka heidän luovuutensa poikkeavat toisistaan. Poiesis tarkoittaa sitä, mikä tulee esiin itsessään, ja tekhne tarkoittaa sitä, mikä tulee esiin ihmisten tietynlaisena puuttumisena erilaisten materiaalien ja ilmiöiden toimintaan. Tekhne poikkeaa suorien tekniikoiden välineellisestä asenteesta, jossa tavoitteista käsin etsitään tarvittavat keinot. (Parviainen 2006, 218–219)

Tässä tekhnien tarkoituksena on saattaa esille se, mikä on pakotettu taka-alalle tai poissaolevaksi. Se on eräänlaista luovuuden lähteelle asettumista, jossa improvisaatiolla on tärkeä sija. (Parviainen 2006, 219.) Song of the Goat Theatren työskentelyssä suurilta osin oli kyse tällaisen luovuuden lähteelle asettumisesta. Useissa improvisaatiotehtävissä ei ollut etukäteen määritettyä sitä, minkälaiseen lopputulokseen harjoitteessa pyritään. Toki usein painotettiin esimerkiksi kuuntelua tai esiintyjän liikkuvia jalkoja. Kuitenkin ruumis liikkeessä oli liikkeeseen astumista ja siinä olemista, eräänlaista ennakkokäsityksistä irtipäästämistä ja ruumiin kuuntelua.

Vaistojen kanssa työskenneltäessä Song of the Goat Theatren työskentelyssä ilmiönä nousee esiin spontaani synestesia. Näyttelijäntyön koordinaation eri elementit, äänityöskentely, tunteet jne. reagoivat keskenään ja tuottavat näyttämölle uutta materiaalia ulkoisesti katsottuna. Sisäisesti katsottuna näyttelijän sisäisessä maailmassa eri aistien yhteys tuottaa spontaania synestesiaa. Eri elementtejä yhdistämällä ja purkamalla vapautuu näyttämölle energiaa ja uusia tapoja, tai pikemminkin ennalta-arvaamattomia esittämisen tapoja. Nikkilä esittää synestesiaa tutkivassa pro gradu tutkielmassaan ajatuksen siitä, että tämä spontaani synestesia voi olla ihmisten kehitykseen kuuluva luontainen vaihe. Tämä vaihe kuitenkin katoaisi hyvin varhaisessa kehityksessä. Myös kuluttava kilpailuyhteiskunta saattaa poistaa synestesian mahdollisuuden. Perustelukseen hän nostaa tutkija Kevin Dannin huomion aboriginaaleille esiintyvistä synestesiasta, jossa kaikki aistit sulautuvat yhteen yhteiseksi kokemukseksi. (Nikkilä 2001, 19.) Näyttelijäntyön koordinaation tekniikalla tämä spontaani synestesia on mahdollista nousta esille.

Tämä sama koordinaation tekniikkaa näkyy mielestäni myös Song of the Goat Theatren Bralin dramaturgisessa ajattelussa. Esityksessä *Portraits of the Cherry Orchard* dramaturgisesti yhdistettiin eri kohtauksia kommunikoimaan keskenään ja tuottamaan uudenlaista lähestymistapaa klassikkotekstiin. Tarina pysyi samana, mutta dramaturgisesti eri kohtauksien kommunikoidessa keskenään näyttämölle syntyy uusia mielleyhtymiä ja teemallisia kuljetuksia. Nämä dramaturgiset kuljetukset tapahtuivat poikkeuksetta esityksien musiikillistamisen kautta. Lehmann toteaaakin, että postdraamallisessa kontekstissa *“metodisesti ratkaisevaa on havainto, ettei musiikillistamisen kaltaisia ilmiöitä mielletään draamallisen teatterin – kenties täysin alkuperäisiksi laajennuksiksi vaan että analyttinen katse eräällä tapaa kääntyy ja tunnistaa myös musiikillistamista soveltavissa draamaohjauksissa uuden, draamallisuudesta luopuneen teatterikielen.”* (Lehmann 1999, 164.)

Tutkimuksen neljännessä osiossa olen pyrkinyt vastaamaan kysymykseen siitä, minkälaisena ruumis näyttäytyy Song of the Goat Theatren työskentelyssä. Olen pyrkinyt lähestymään tätä poissaolevan kysymyksenasettelun myötä. Song of the Goat

Theatren työskentelyssä ruumis nähdään ennen kaikkea potentiaalina ja mahdollisuutena. Ruumiilliseen näkökulmaan ovat sidottuna vahvasti hengelliset elementit, ruumiillisuutta kunnioitetaan. Kuitenkin näyttämön ollessa utopian, mielikuvituksen ja mahdollisuuksien paikka, Song of the Goat Theatren työskentelyn voidaan nähdä olevan heteronormatiivista. Oman kokemukseni mukaan työskentelyssä korostuu myös ihmiskeskeinen työskentely. Harjoitteissa ei kehoitettu etsimään uusia olemisen tapoja ja muotoja ihmiskeskeisen ajattelun ulkopuolelta.

Monet Song of the Goat Theatren esityksien estetiikkaan kuuluvat elementit ovat olleet jo vuosikymmeniä teatteritaiteen käytössä. Voidaan sanoa että Song of the Goat Theatren näyttämöllinen, ruumiillinen toiminta alkoi jo Grotowskin hahmottelemasta ruumiillisesta näyttelijästä. Myös musiikki yhtenä näyttämöllisenä esiintyjänä ja sirpalemainen esitysdramaturgillinen rakenne ovat tuttuja elementtejä esittävän taiteen kontekstissa. 2010-luvun katsoja on jo tottunut katsomaan tämänkaltaista teatteriestetiikkaa. Johdantoluvussa nostin esille ajatuksen Song of the Goat Theatren työpajoista, joihin näyttelijät tulevat hakemaan luovuuden lähdeään. Kuten edellä totesin, selkeää minuutta tai minuudellista kokemusta harjoitteista on vaikea löytää. Informaatiota esiintyjän tavasta toimia, rytmistä, äänenkäytöstä, jne. työpajan aikana oli mahdollista saada. Tämä kaikki on kuitenkin suhteessa tilanteeseen, jossa näyttämöllinen akti, ”täydellinen teko”, toteutuu. Siksi voidaankin sanoa, että Song of the Goat Theatren työskentely on yhteyden hakemista ympäröivään todellisuuteen ja harmoniaan siinä.

6 LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Painamattomat

Sahlstedt, Tarja 2014 Työpajamuistiinpanot Song of the Goat Theatren työpajoista.

Videotallenne Song of the Goat Theatren esityksestä *Songs of Lear*.

Song of the Goat Theatre
<http://piesnkozla.pl/en/o-nas/>
(Tiedot haettu 1.4.2015)

Bral School internet sivusto
<http://www.bralschool.com/>
(Tiedot haettu 1.4.2015)

Mainitut esitykset ja muu materiaali

Portraits of the Cherry Orchard, Song of the Goat Theatre 2014

Harmaja, Saima 1930. *Noita*.

Sahlstedt, Tarja 2011. *Katseita kehoon – kahden näyttelijän kekokokemuksia näkynäyttämöillä*. Tampereen yliopisto, teatterin ja draaman tutkimus, seminaarityö

Painetut lähteet

Auslander, Philip 2002. *Just Be Your Self: Logocentrism and difference in performance theory*. Teoksessa Zarrilli, Phillip B (toim.). *Acting (re)considered -a theoretical and practical guide*. London/New York: Routledge, s. 53-61

Barrett, Estelle 2011. *Kristeva reframed : interpreting key thinkers for the arts*. London : I.B. Tauris 2011.

- Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth 2007. *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2007.
- Bogart, Anne 2004. *Ohjaaja valmistautuu : seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Like Helsinki 2006.
- Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! : suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Valtion taidemuseo Helsinki 2008.
- Degler, Janusz 2006. *Jerzy Grotowskin luomistyön kehitys*. Teoksessa Grotowski, Jerzy. Kohti köyhää teatteria. Like Helsinki 2006, s. 15-26.
- Grotowski, Jerzy 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Like Helsinki 2006.
- Hodge, Allison 2006. *Twentieth century actor training*. Routledge London 2006.
- Hulkko, Pauliina 2010. *Liha tiskiін ja ruumiita permannolle*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Like Helsinki 2010, s. 117-136.
- Hulkko, Pauliina 2013. *Amorialasta Riittaan : ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki, Teatterikorkeakoulu 2013.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia : filosofin taito*. Tampere University 2004.
- Koskinen, Anu 2013. *Tunnetiloissa : Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Teatterikorkeakoulu Helsinki 2013.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. *Draaman jälkeinen teatteri*. Like Helsinki 2009.
- Merleay-Ponty, Maurice 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Nemo Helsinki 2012.

Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike : tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Teatterikorkeakoulu 2004.

Nissilä, Lasse 2001. Synestesia – tietoisuuden mielikuvat. Synestesian ja sen musiikillisten yhteyksien laadullinen tarkastelu. Pro gradu. Oulun yliopisto 2001.

Numminen, Katariina 2011. *Johdanto*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Like Helsinki 2011, s. 9-20.

Numminen, Katariina 2011. *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Like Helsinki 2011, s. 22-40.

Osiński, Zbigniew 2006. *Grotowski viitoittaa tietä*. Teoksessa Grotowski, Jerzy. Kohti köyhää teatteria. Like Helsinki 2006, s. 222-256.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike : mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus Helsinki 2006.

Richards, Thomas 1995. *At work with Grotowski on physical actions*. Routledge London 1995.

Rämä, Vihtori 2011. *Yhteisellä näyttämöllä*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Like Helsinki 2011

Spielberg, Herbert 1975. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague: Nijhoff 1975.

Syrjä, Tiina 2007. *Vieras kieli suussa: vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelija äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampereen yliopisto Tampere 2007.

Taylor, Diana 2003. *Archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press Durham 2003.

Lehdet

Kirkkopelto, Esa. *Yleistetyn antropomorfismin manifesti*. Nuori Voima 2/2014.

7 LIITTEET

Kuvaliite 1



Kuvaliite 2



Kuvaliite 3



Kuvaliite 4



Kuvaliite 5

